CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

MADRID 357
MARZO 1980

CUADERNOS HISPANO-AMERICANOS

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

SUBDIRECTOR

FELIX GRANDE

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD
ESTA REVISTA

PEDRO LAIN ENTRALGO
LUIS ROSALES

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA
Y ADMINISTRACION

Instituto Iberoamericano de Cooperación
Avenida de los Reyes Católicos, 4
(Ciudad Universitaria)
Teléfono 244 06 00
MADRID-3

CUADERNO HISPANOAMERICANO

Revista mensual de Cultura Hispánica
Depósito legal: M. 3875/1958

357

Dirección, Administración
y Secretaría:

Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4
(Ciudad Universitaria)
Teléfono 244 06 00
MADRID

INDICE

NUMERO 357 (MARZO 1980)

Págs.

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Cubierta: EUSEBIO SEMPERE.

Imp. FARESO, S. A. - Paseo de la Dirección, 5 - Madrid-29

ARTE Y PENSAMIENTO

EL "MARTIN FIERRO" A LOS CIEN AÑOS

Hace una centuria publicaba José Hernández *La vuelta de Martín Fierro* (1879), segunda parte de *El gaucho Martín Fierro* (1872). A ambas partes se las suele distinguir como la *Ida* y la *Vuelta* (aunque en rigor hay dos vueltas de Martín Fierro, la del fortín y la de la toldería indígena), pero para el lector se borra el hiato de siete años entre una y otra y se le ofrece como una totalidad sin fisuras. *Martín Fierro,* con *Facundo* y *Don Segundo Sombra,* los tres en la tradición de lo gauchesco, constituyen ya obras clásicas de Hispanoamérica y han alcanzado una discreta difusión universal. Para los lectores argentinos que, de pronto, descubren al *Martín Fierro* éste se revela como una obra dura, abruptamente valerosa, cuyas conexiones con el presente valen tanto como su desdén por lo heroico como cobertura de la explotación y genocidio del gaucho. Todo esto sin atenuar sus sutiles valores líricos y épicos tan bien sorprendidos precursoramente por Unamuno. Lo cierto que el centenario del *Martín Fierro* sólo ha tenido pálidos reflejos y conmemoraciones. A principios del setenta, en cambio, se empezaron a preparar varios volúmenes que, aparecidos en 1972, al cumplirse el centenario de la primera parte, vinieron a corresponder, por su amplitud y seriedad, con la grandeza de la obra. No ocurre este año lo mismo, lo cual no impide ni mucho menos que se sienta próximo, vivo, aleccionador, al desvelado canto del *Martín Fierro.*

En la obra de José Hernández, como en todas aquellas que perduran unidas al sentimiento y la conciencia del hombre, sorprende su fuerza de transfiguración y de síntesis. Es capaz de decir siempre algo nuevo y distinto a cada lector, a cada época. Atada vigorosamente a las raíces de la Argentina, interesa no por lo que pueda ofrecer de típico, sino porque descubre, con originalidad tantas veces abrumadora, esos extremos de angustia y esperanza que singularizan la dimensión cósmica del hombre.

Al seguir la extraña historia de *El gaucho Martín Fierro,* desde la aparición del humilde folleto salido a fines de 1872 de las prensas de La Pampa, al que Hernández llamaba cariñosamente «mi pobre Martín

Fierro» o «mi pobre gaucho», hasta hoy, se siente una suerte de vértigo, como un río sonoro que se abre y se dilata, como un coro de voces que levantándose frente al payador lo acompañan a través del tiempo en tenso contrapunto. ¡Quién podría haber imaginado, salvo el propio cantor, el crecimiento irresistible de esa voz sencilla, franca, que en una tierra carcomida de mentiras altisonantes brotaba con el conmovedor estremecimiento de la verdad!

Así, por su realidad y su fantasía y su hermosura, fue escuchado y leído el poema de Hernández. Al imprimirse la undécima edición de *El gaucho Martín Fierro,* en 1878, ya se habían agotado los cuarenta mil ejemplares de las anteriores, esto sin contar las impresiones clandestinas y numerosas reproducciones en periódicos. Al agradecerle el envío de un ejemplar, Nicolás Avellaneda le comenta a Hernández: «... *[Martín Fierro]* ha recorrido ya toda la América española y ha sobrepasado en difusión a cualquier otro libro publicado entre nosotros» (9 de mayo de 1879). Adolfo Saldías le dice a su vez: «Once ediciones de un libro son como para llenar de orgullo a un autor en Buenos Aires. Usted solo puede blasonar de ello.» Saldías comenta que el *Martín Fierro* lleva más ediciones que la Constitución y «recorre a caballo la llanura, las pulperías y los ranchos» (16 de noviembre de 1878). Podríamos citar muchos otros testimonios parecidos. Desde su aparición, y mucho antes de *La vuelta* (1879), el poema de Hernández consiguió lo que ningún otro: llegar al alma de su pueblo, a los fogones campesinos, a los hombres para quienes la literatura, hasta *Martín Fierro,* sólo había sido oscuridad y silencio. Esa marea siempre creciente de ediciones estremeció los cimientos culturales de una escritura que se evadía por senderos lejanos y obligó a vencer muchos prejuicios, a romper muchos silencios. Al éxito sorprendente del poema [1] se fue sumando ya desde los primeros comentarios aparecidos al publicarse la *Ida* un ingente trabajo crítico, acosado muchas veces de ambigüedad y estupor, al que le sucedieron muy pronto consagraciones incuestionables. «Es el primer poeta en lengua castellana (o parecida) que viva hoy... Del empuje de los primitivos; asombroso»: así escribía Unamuno en 1892, «fuera de sí» por el deslumbramiento del poema. Un año después, Frederick Mann Page presentaba a la Universidad de Heidelberg un estudio sobre *Los payadores gauchos* que incluye inteligentes observaciones sobre la obra de Hernández, con las que se iniciaba una corriente

[1] Uso la palabra «poema» en el sentido de creación imaginaria en verso y no a modo de determinante retórico o de clasificación. *Martín Fierro* es un *unicum* que escapa a los órdenes canónicos que agrupan las obras literarias. Puede estar más o menos próximo a algunos de los llamados géneros, pero en ninguno logra encajar del todo como les complacería a los amantes del canon. *Martín Fierro* es obra de un poeta *(poietés,* hacedor o compositor) que recrea la situación original, folklórica, del cantar *(aoidós),* frente a su auditorio.

cada vez más amplia y precisa de estudios filológicos. Dos vertientes, la lectura espontánea, popular, de la obra y la sobreescritura crítica, confluían en su enriquecimiento continuo, para cimentar lo que Leopoldo Lugones, en una crispada respuesta a las censuras levantadas por *El payador* (1916), llamó «La gloria del *Martín Fierro*» (1935). Ardua consagración, de ningún modo ajena al desgarrado sentir del poeta (*«El cantar mi gloria labra»*, vaticina Martín Fierro ya en el preludio de la *Ida*), que vincula en una misma trascendencia a José Hernández y su singularísima criatura. *Martín Fierro* no conoce vejez y, libro infinito o «infinido», como llamó a uno de los más queridos suyos (c. 1335) el Infante Don Juan Manuel, burla a quienes se afanan por estrecharlo en límites unívocos. Cada nueva lectura fundamenta así la libertad del texto y recorre en actitud de búsqueda senderos sin repetición posible, que siempre se borran y siempre se iluminan, hacia *Martín Fierro*.

No eran solamente las historias de Fierro y Cruz y sus hijos en las tolderías, la cárcel, los fortines, ni la riqueza lírica del poema, ni el hallazgo musical de sus sextinas, ni el sabor y el saber de sus lecciones, ni el humor levísimo o el temblor retenido propio del habla criolla, acaso sólo enteramente perceptibles por aquellos que Juana Manuela Gorriti, en una carta a su primo José Hernández, llama «hijos de ese país mágico del fantasista lenguaje». Era todo eso y mucho más lo que iba ensanchando y enriqueciendo incesantemente la gloria del poema. Desbordaría el propósito de estas páginas inventariar siquiera los significados del *Martín Fierro*. Sí es posible asegurar que siempre surgirán respuestas en abierto contrapunto iniciado por el payador desde ese *Aquí me pongo a cantar*, donde *Aquí* es ayer y hoy y mañana en la indetenible manifestación del canto. Y es posible imaginar que siempre las voces del poema seguirán escuchándose bajo las mismas estrellas que vieron las peregrinaciones de Martín Fierro y presenciaron la secreta promesa de esa noche deslumbrante que precede a la separación. Sobre la misma pampa indestructible, otros seguirán viendo llegar y partir a esos jinetes o escuchando sus cantos o estremeciéndose con el aullido de los perros que rodean el cadáver del Viejo Vizcacha o sintiendo el frío de esos soldados de frontera vestidos de jirones o la rabia y la queja de los que no querían purgar faltas ajenas o ser arrancados de sus ranchos o morir sin motivo o acaso no morir y seguir latiendo en ese ascenso numinoso de la palabra, a veces tan desgarradora que puede helar la tierra, pero que sobrevive, antigua y actual, muy lejos y muy cerca, voz y sangre vivas.

Hernández, un nombrador como todo poeta, puso el segundo apellido de su abuelo (Hernández Plata) a un periódico fundado por él

(El Río de la Plata); llamó *del Plata* a la librería suya que editó *La vuelta de Martín Fierro*. Fue también él quien propuso que se denominase La Plata a la capital recién creada de la provincia de Buenos Aires. Y es la noble serenidad de ese metal cuyo nombre está en la raíz de nuestra Argentina, su tono íntimo, bruñido y purificado por el tiempo, lo que resplandece en el poema. De sus insondables reverberaciones surgen y se esfuman figuras y memorias. Luz delgadísima y cegadora de esta obra grave, sin adornos ni disfraces. Nuevos lectores, nuevos tiempos van sacudiendo esas herrumbes que deshacen metales menos nobles, ese polvo invernal que se ensaña sobre los gajos de la palabra viva. Mi intención es llegar a ese tiempo sin tiempo del poema, no desenredar el «*botón de pluma*» tejido con secreta minucia por Hernández. Si los libros más hermosos, según observa sagazmente Paul Valéry, son los que conservan más tiempo su misterio, no es nuestra aspiración disipar el que marca a *Martín Fierro,* sino sumarnos a él y, ¿por qué no?, rozar siquiera algunos de sus signos.

Es una lectura enamorada, en vilo, de alguna manera fiel al estremecimiento que brota del inexhausto manantial del poema, la que procuro estimular. No se trata de releer una vez más un libro que aparece constantemente en todas las lenguas, sino de lograr, *more magico,* que los signos lingüísticos y musicales extremen y sutilicen su riqueza semántica. En el siglo XVI, para referirnos a esa alucinante percepción del mundo propia de lo grotesco que Hernández explora en muchos momentos del *Martín Fierro*, se hablaba de «sueños de los pintores», y es idea aceptada que en el siglo XVIII se leyó de una manera más penetrante el *Quijote* por el aporte creativo de los grabados de Guillermo Hogarth, iniciador, sobre todo a través de su visión del lado oscuro y sufriente del mundo, de lo que se llamó «caricatura moral». En esa compleja relación de formas y contenidos que mutuamente se enriquecen hay que situar el texto de *Martín Fierro.*

Emana del *Martín Fierro* una violenta sensación de dificultad y extrañeza de la que participan todas sus lecturas creadoras y que, en contraste, no rozan siquiera quienes aplican al cantar gauchesco groseros aparatos de mensura. Vano sueño filológico el de una homogeneización que pula las aristas, logre dar transparencia arquitectónica a la provocativa ambigüedad del texto y lo momifique, bello y quieto, apto para museos y espíritus siempre inclinados a volver la cabeza frente al rostro tenebroso de los seres heridos por la humillación y la injusticia. *Martín Fierro,* como el *Quijote,* o *Hamlet,* o *Los endemoniados,* se enriquece por su diversidad, por el oscuro estremecimiento que inevitablemente instala en el lector, estremecimiento que puede trastornar significados, crear el malentendido o librarse a un azar que separe la

voz de sus referentes. Todas estas posibilidades aparecen como menos negativas frente a las que reducen el libro a una suerte de monumento revestido de una gratuidad urdida deliberadamente para quitarle sus peligrosos venenos. Si en el preludio a la payada con el Moreno, Hernández señala como deber de los cantores el ejercicio del contrapunto, se impone salvar esa distancia anuladora, ese espacio defensivo que nos protege frente a los textos riesgosos, y sumarnos interiormente, con toda la conflictualidad que pueda provocarnos, al manantial sonoro que comienza a brotar del pecho de Fierro cuando se sienta *en el plan del bajo* a cantar esa historia suya que es por tantos motivos la de todos los hijos del país y la de todos los hombres enfrentados a límites extremos de violencia o desdicha.

El poema rompe las barreras que protegen sus significados y consigue que nuestro silencio se vuelva voz. Regresa a su presente infinito en la transitoria experiencia de cada uno. Senderos trazados en el mar que suelen volverse más duraderos que la roca. Triunfo del canto que nos unifica de manera viviente con *Martín Fierro* en un acto de renuncia y de simpatía. El fuego que llamea en los textos unidos entrañablemente al asombro del existir los vuelve carnales y arde también en nuestro cuerpo. Peligrosos y bellos, poseen un calor expansivo que Baudelaire llama *curiosidad*. Si falta esa aproximación entera a la obra literaria y su sobrenaturaleza, la sangre se convierte en un líquido de muerte, «el agua verde de Leteo». La distancia del poema no es nunca una abstracción, sino un desafío, una exigencia de llegar a él a través de la opacidad y el silencio con que la escritura se protege de amistades fáciles y ambigüedades hostiles. La crítica actual parece haber renunciado a la utopía iluminista de los que Nietzsche llamó «topos filológicos», afanados en conseguir, mediante una serie de operaciones inocultablemente macabras, una descripción tan minuciosa y total de las obras que éstas concluían por volverse irreconocibles. La erudición celebraba así los rituales de la muerte del texto. A partir del reconocimiento de la pluralidad de la obra literaria, ésta recupera sus signos latentes y ensancha los límites de su expresión. Y es ese tipo de lectura, enriquecedora, imaginativa, la que, en esencia, viene a cimentar el inmarchito mensaje de José Hernández.

Nada más ajeno a los propósitos del poeta que intentar una suerte de imagen testamentaria del gaucho, pues lo que buscó con implacable y obsesionante continuidad fue precisamente lo contrario: dar voz a seres a los que se había enmudecido, descubrir sus llagas y ofrecer a todos aquellos anónimos y olvidados la fraternidad del gaucho Martín Fierro, que alza su voz y rescata la libertad última del canto.

También, acaso, dentro de una lógica interior siempre indescifrable,

Hernández aspiró a salvar lo más trascendente de su libertad. Expatriado en su propia tierra, en un cuarto del Hotel Argentino, frente a la Plaza de Mayo, Hernández cobija dolorosamente dentro de sí mismo la condición de exiliado inherente a todo poeta, ya que, según palabras de Maurice Blanchot en *L'espace littéraire,* «el poeta es el exilio, y el poeta que le pertenece, pertenece a la insatisfacción del exilio, está siempre fuera de sí, fuera de su lugar natal, pertenece al extranjero, a lo exterior sin intimidad y sin límites».

En un estado de trance y ansiedad creadora del que da testimonio Martiniano Leguizamón, y mientras perduraba en la ciudad el sacudimiento causado por la fiebre amarilla, Hernández fue asistiendo con estupor creciente a la extraña naturalidad del canto de Martín Fierro, como dotado de cierta oscura potencia que unía en una especie de vértigo a criatura y creador. Es un hijo que daría nombre a un padre. Poco a poco, el payador cobraba humanidad, consistencia, y se acercaba al propósito confesado por Hernández: «personalizar el carácter de nuestros gauchos, concentrando el modo de ser, de sentir y de expresarse que les es peculiar...» (carta a Miguens). Decepcionado de la cultura de su época, busca dentro de sí, deja manar toda aquella sabiduría leída y escuchada en su azarosa existencia, y, hombre de lecturas esenciales y prodigiosa memoria, siente brotar esa suerte de «ignorante franqueza» que para Leopardi era necesaria en las expresiones supremas de arte. Pero toma distancia y, con extrema intransigencia, encauza una obra que sabía tan distinta y alejada de las de sus contemporáneos. Esa búsqueda se advierte casi físicamente en las apelaciones laberínticas de los preludios. Martín Fierro busca disipar con la cura del canto una tensión que culmina una estremecedora crisis vital que ha durado exactamente cinco años *(tres años en la frontera, dos como gaucho matrero)* y que se cierra con la quiebra de todos los vínculos humanos y sociales que lo unían a la cultura vigente. El poema se ordena desde el interior de la conciencia y del alma doloridas de Fierro, y Hernández no necesita censurar ni la vehemencia ni la pesadumbre de su personaje, porque en él las está viendo, quizá por vez primera con tan crispada sinceridad, en su propia vida. Los temas esenciales del payador (soledad, injusticia, orfandad, pesadumbre, rebeldía) son los fantasmas que rondan al poeta. Y así, el canto de Martín Fierro, tan poco abundante en fabulación, adquiere su rasgo unitario en esa búsqueda de la patria perdida, en esa fuga y en ese regreso sin fin, en ese añorar, alucinante y alucinatorio, de la tierra que lo desechó. Y cuando regrese, en un tiempo tan ancho e intenso pese a su fugacidad extrema, el canto fluirá enriquecido por otros cinco años, éstos en el exilio de las tolderías salvajes, que han acrecentado su experiencia dolorosa,

pero no han cegado las fuentes de su poesía *(No perdí mi amor al canto / Ni mi voz como cantor)*. Surge una clara identificación órfica en este cantor que sacude su sueño y emerge a la luz al *sentir la guitarra*. Los nueve cantos de Fierro en la *Ida* y los diez de *La vuelta* y el atenerse a la separación cronológica entre los primeros y los últimos cantos empobrece la percepción profunda del conjunto. La ilación es ceñida tanto en el plano expresivo como en el del contenido. No ocurre lo mismo en otros momentos, cuando, rota esa conexión vital entre Hernández y Fierro, la obra se vuelca hacia lo novelesco, en función de nuevas vidas, de nuevas experiencias que logran ese ensanchamiento, esa *dilatatio* del poema, ya más separado de su estremecimiento elegíaco. Y así, en las otras dimensiones del texto, otras voces, otras penas, otros gestos, rehacen a los anteriores y su misma infinitud, en una misteriosa decantación semántica, estimula la independencia del lector. Le deja elegir su propio sitio en esa tierra del poema en la que nunca hay horizontes inmóviles. A partir de una actitud que nos libera de rígidos círculos es posible lograr una suerte de límpido desdoblamiento, una *arrière-pensée* como la que sugiere Jean-Pierre Richard para recorrer la mágica geografía de Gérard de Nerval *(Poésie et profondeur,* 1955), y escapar así a la forzada unicidad o al gramaticalismo. Nunca los signos de Hernández son monovalentes, y pese a tocar lo más carnal de la Argentina, corre por ellos ese fuego ligero donde el espacio interior del canto se superpone al ensueño.

Nada más ajeno al luchador José Hernández que el propósito de limpiar de culpas, redimiéndolos en un acto poético, a los responsables de la miseria y la muerte del gaucho. La exaltación de la memoria, último bastión de los vencidos para rescatar siquiera algo de su mismidad, la síntesis que propone entre *sentimiento* (como manera de conjurar la des-subjetivización inherente a toda esclavitud) y *fundamento* (como clarificación de lo que no puede adjudicarse a una fatalidad equivalente al pecado original, sino a concretar situaciones reales), la afirmación de una poética de *cantar opinando,* todo esto revela, entre otras muchas señales que se manifiestan en el curso del poema, la sutil conciencia crítica con que Hernández enfrenta a los *puetas* y *dotores* que buscaban encubrir con minuciosidad costumbrista la tragedia del gaucho. Martín Fierro no es un personaje fáustico ni una figura romántica, soberana e independiente, sino uno más, nacido, eso sí, con el don del canto. Su palabra no se ofrece como mediación entre un ser egregio y el gauchaje desvalido. Martín Fierro es uno entre todos o todos en uno y, consecuentemente, enjuicia desde adentro el sistema que lo exilia.

Tanto vale que sea él, Cruz o Picardía quien se detenga en ese minucioso desmontaje del robo y reparto de las raciones del fortín, o

alce broncamente su protesta de modo más directo: siempre surgirá su verdad de hombre, su presencia física, fuera del paraíso iluminista. En esa fidelidad difícil, imposible de humillar, el canto de Fierro va revelando zonas que el periodista y el político Hernández no había vislumbrado. Y es entonces cuando la voz del cantor que se vuelve elegíacamente hacia su pasado divisa otro horizonte que le obliga a gritar la verdad, consciente de los riesgos que ello significa *(Deshaceré la madeja / Aunque me cueste la vida).* Lo que en el canto comienza por ser conciencia de sí y revelación de sus vicisitudes, emerge pronto a un mundo más vasto. Sin que la experiencia se anonimice ni se ciegue el sentimiento, las venas de su doliente intimidad se abren a las de todos y es su sangre la sangre del Cordero, la que corre por esos seres sin historia, sin nombre, sin hogares ni tumbas en los que se esconde junto a su idescubierta riqueza humana una tensión sobrenatural, presencia y certidumbre de cosas celestes que se afirma en ese mirar encariñado y constante a las estrellas.

Poseyó Hernández una agudísima conciencia de autor que se revela incluso por la manera en que sabe ocultarse. Martín Fierro canta ante su auditorio, pero por detrás está el artista que organiza y funde elementos lingüísticos diversos y logra vincular los hechos inmediatos con estratos muy arcaicos en función de un canto nuevo. Desde la iniciación del poema, mediante recursos ceremoniales y dramáticos, el payador incorpora el auditorio a su propio recuerdo y, mediante una gama muy amplia de recursos parenéticos, reclama su participación cuando intuye un distanciamiento. El oyente o el lector queda atrapado en el fluir del canto. Hernández se muestra capaz de abarcar el mundo y sus criaturas con esa mirada «ardua y fecunda» que Bertold Brecht exige para las imágenes poéticas vinculadas fielmente al hombre. Si bien surge en el *Martín Fierro,* y muchas veces con hondísimo desgarramiento ontológico, el ciego mandato de la *suerte* o de la *fatalidá,* su fuerza irrevocable no enajena ni atenúa las inmediatas responsabilidades humanas, personales y sociales. Son jueces, jefes con estancia, comandantes, pulperos, alcaldes, quienes *enriedan* esa madeja que el gaucho, a pesar de su *inorancia,* alcanza a desovillar.

Seres concretos, fuerzas históricas y no entelequias imponen castigo y esclavitud al gaucho. La escritura de los vencedores siempre volatiliza o embellece épicamente la expoliación de los vencidos. La mala consistencia social se disfraza de heroísmo o simplemente se afana en borrar las huellas de la sangre. Hernández ataca esa suerte de debilidad mnemónica de la historia. Su *Martín Fierro* evita que la culpa se esconda en ríos subterráneos. Hernández se esfuerza en individualizar al gaucho, quiebra su inercia, dándole conciencia de su situación. El poeta

va descubriendo sin atenuaciones los intereses que lo cosifican, pero mira también su extremo exilio en una trágica dimensión universal. En la primera estrofa del poema se habla del hombre y no del gaucho. Lo esencialmente doloroso de la obra se levanta así, a la vez, como materia contemporánea y como alegoría. No cabe sino constatar el fuerte sentido actual que varias generaciones de argentinos han percibido en el *Martín Fierro,* en la misma medida en que, transfiguradas, subsisten en el país zonas dolientes y las mismas injusticias que ya Hernández llamara *miserias viejas.* No son, pues, pequeñas anécdotas, situaciones limitadas e inconexas las que se manifiestan en el poema, sino un horror más explícito e intenso que aparece siempre vinculado a lo infernal y que acosa bruscamente al lector sin permitirle distracciones ni huidas sentimentales. La obra busca escandalizar, no divertir. El contrapunto frente al mensaje de *Martín Fierro* se ubica así en las dimensiones más recónditas de nuestro existir y a la interpretación sin fantasmagorías del país que amamos y sufrimos.

Tanto el *Martín Fierro* como la poética que lo fundamenta constituyen una transgresión contra el orden intelectual del ochenta. Sus personajes y los conflictos que afrontan se integran patéticamente y en notoria disyunción con los valores característicos del grupo social que somete al gaucho. Tampoco la escritura de Hernández es coextensiva con la situación histórica y cultural del ochenta. Desde el lenguaje asume la conciencia del grupo social cuya opresión exhibe. De haber aceptado volcar los contenidos del poema a la literatura de su época, su idioma estaría ahogado y la interdicción que pesaba sobre el gaucho hubiese llegado a la palabra. Por eso *Martín Fierro* se parece tantas veces a un ruego o a una ceremonia de salvación.

Ofrece una extrema dificultad situar a *Martín Fierro* dentro del marco conceptual y la *Zeitgeist* de su época. Pese al dramatismo candente, inmediato de su contenido y a su invención poética, se lo percibe fuera de la modernidad. Al mundo urbanizado opone Hernández una existencia libre, a veces salvaje, abierta a la inmensidad; al progresismo iluminista, la inalterabilidad de unas pocas nociones esenciales y la condición sagrada del hombre; a la ostentación y la lucha por el lujo y el poder material, la austera sencillez del gaucho *(Ansí no se sobresalten / Por las cosas que parezcan).* Esas vidas siempre al borde de la muerte, tocadas por una intensa religiosidad, parecen, en su dolor, ofrecer una respuesta a la crisis del sentido escatológico del existir, característica de un escepticismo que preanunciaba la náusea y la nada. Al entusiasmo por el saber científico, Hernández opone un saber asentado en la memoria y forjado en la experiencia *(Porque esto tiene otra llave / Y el gaucho tiene su cencia);* al intelectual (el *liberato* que in-

terrumpe pedantemente el relato del Hijo Segundo) lo enfrenta con el cantor y su burla es sutil. Frente al cosmopolitismo del ochenta y el auge mercantilista, Hernández ve crecer su fervor nacional y aun su regionalismo. La mundanalidad y el brillo que Buenos Aires se afanaba en conseguir destacan más lo huraño del poeta y su poema. No es menos marcada la antinomia entre la angustia ontológica que el texto expresa y el optimismo decimonónico.

Estas diferencias, que podrían ampliarse hacia otras direcciones, ayudan a comprender por qué la *intelligentzia* oficial del ochenta o no prestó atención alguna al *Martín Fierro* o la miró como una obra desgajada del entorno, vieja, melancólica y populachera. Todo esto se lo deja entender con suficiente transparencia aun a través de elogios que no logran velar cierta condescendencia paternalista, o se lo dice con crudeza, como ocurre en la crónica del *Anuario Bibliográfico* (1880), que califica al poema de «epopeya de crímenes puestos cuidadosamente en relieve como hechos heroicos». Martín García Mérou, el crítico más activo y a la moda del ochenta, es suficientemente explícito y parece hablar por todos los jóvenes de entonces: «Cuando llegó *Martín Fierro* [evoca en 1886] ya no halló público verdaderamente entusiasta entre la juventud estudiosa y tuvo que buscarlo en los hogares de la pampa, llegando a ser pronto una verdadera Biblia campesina que se lee en torno del fogón de las estancias y que hace palpitar el corazón de los bárbaros ingenuos que la escuchan...» Tal el juicio de quien no vacilaba en manifestarse como vocero de «una generación ardiente y vigorosa» que estaba echando «las bases de lo que será un día nuestra literatura». De ninguna manera desearía atenuar los méritos de García Mérou como crítico, que son muchos, pero sí subrayar a qué abismos de error puede conducir el entusiasmo de quien no veía a su alrededor «sino trabajo y agitación mercantil, cotizaciones de bolsa, compras y ventas, agiotajes y querellas jurídicas» o proclamaba orgulloso: «el chiripá ha sido sustituido por el frac; la bota de potro, por el calzado de Galoyer...» Nadie podría entonces ni ahora sostener una suerte de fetichismo costumbrista que violase las reglas inevitables del «sistema de la moda», pero sí es lícito subrayar lo que García Mérou no alcanzó a ver. Mientras sus *Poesías* o su novela *Ley social* son hoy libros puramente documentales, *Martín Fierro* es un texto vivo, porque Hernández realizó una obra de insólita belleza sin limitación alguna, ni siquiera por la anticuada fruición de estar de moda que suele frustrar a tantos artistas. Fue más perspicaz y más visionario Juan María Gutiérrez, quien, en una página intensísima de su *Juan Cruz Varela,* supo prever cuál era el destino de la literatura gauchesca, lo que hoy vale tanto para el *Martín Fierro* como para *Don Segundo Sombra:* «... los argentinos,

sin excepción de uno solo, amamos todo y comprendemos la llanura y las costumbres *sui generis* de sus pobladores.» Cualquier dogmatismo es estéril en literatura, pero aún lo es más aquel que excluye a su propia tierra como tema poético.

Un hiato profundo se abre entre la poesía de José Hernández y la de su época. El evasionismo de los escritores cultos porteños presionaba y desfiguraba el mensaje, aunque éste se aplicara a la temática gauchesca. El *Lázaro* (1869), de Ricardo Gutiérrez, publicado solamente tres años antes que *El gaucho Martín Fierro,* se aproxima al poema de Hernández por su simpatía hacia el gaucho, pero se aparta tajantemente de él por su sensiblería byroniana, por su desubicación estetizante, que lo lleva a levantar castillos en las márgenes del Paraná y a imaginar al gaucho combatiendo contra monarcas y señores feudales, coartada ciertamente cándida que soslaya un crudo e inmediato drama social. José Hernández, en consciente disidencia con la cultura de su tiempo, se acerca a una Hispanoamérica bárbara, no afrancesada, fuertemente unida a su expresión lingüística, afinada y particularizada en un proceso de tres siglos. No desfigura rousseaunianamente al gaucho. Sus personajes desafían, se emborrachan, trampean, son abandonados por sus mujeres, desertan, matan y enfrentan a la ley. En ningún momento aparecen idealizados, lo cual coincide con lo que el poeta manifiesta en su carta a Miguens cuando declara su voluntad de pintar al gaucho «con todos los juegos de su imaginación, llena de imágenes y de colorido, con todos los arranques de su altivez, inmoderados hasta el crimen...» Hernández afianza la impresión de veracidad mediante dos actitudes coincidentes: no diluye el significado en un sistema exterior de referencias históricas o ideológicas, y evita que la fuerza del mensaje se disgregue en el paisajismo o en las notas sentimentales. Los sucesivos relatos o argumentos recrean nítidas experiencias que en su conjunto dan testimonio carnal del languidecimiento y la muerte del gaucho. No tienen el sabor romántico de la aventura. Son acontecimientos revelados en su desnudez por distintos personajes, cada uno de los cuales muestra la coincidencia entre su expresión y sus particulares vicisitudes y sentimientos.

Hernández no es un observador privilegiado, sino un ordenador relativo y casi siempre oscuro. Mediante su omisión, mucho más perceptible en la *Ida,* logra una perspectiva sin fracturas ni líneas divisorias. A través de las distintas versiones entrecruzadas o sucesivas de una misma realidad consigue proyectar un sentido total. El interés del *Martín Fierro* no surge de la amenidad de su asunto, sino de una reiteración de acontecimientos revelados por voces diferentes que humanizan así la experiencia. La observación es más rica que el juicio y el mundo del

poema se constituye mediante recursos lingüísticos muy matizados que no excluyen el manierismo y la aprehensión casi delirante de situaciones (la llegada de Fierro a su hogar destruido, la muerte de Cruz, la soledad del Hijo Segundo frente al cadáver del Viejo Vizcacha). Y así, tampoco nosotros miramos abstractamente el fluir del mensaje y logramos casi siempre *estar* en él, tan relativos y oscuros como el creador del poema.

Sin inscribirse en ninguna de las grandes corrientes literarias de su época, a contrapelo de la moda y lo novedoso, logró Hernández una obra de originalidad agresiva. Texto huidizo, desconcertante, como lo fue el *Quijote* para su época. Al configurar la inaprehensible materia del canto en una *relación* o *argumento,* su escritura retiene todo lo real y todo lo imaginario de unos seres tan inaccesibles como el desierto que cabalgan errantes. Conserva además esa dimensión misteriosa que, en algunos momentos, convierte al *Martín Fierro* en una fantasmagoría universal de dimensión visionaria.

Hernández, como lo hará Ricardo Güiraldes en la elaboración de su *Don Segundo Sombra,* presta oídos atentos al habla de la gente (palabra que se reitera con expresiva insistencia en el poema), vislumbra certeramente la debilidad del andamiaje ideológico positivista y va encontrando un principio de cohesión para su obra en la medida que prescinde de las ideas comunes y de los prejuicios de sus contemporáneos. No participa de la predilección por lo más nuevo e inmediato, sobre todo si llegaba de ultramar, tan característico de la era de «orden y progreso». Lee ávidamente libros universales cuya diversidad asombró al penetrante Nicolás Avellaneda; profundiza y recuerda lo más rico y expresivo de la literatura española: Cervantes, Quevedo, Góngora, Fray Luis, la picaresca, Garcilaso, Calderón, y esto solamente por mencionar aquellos que de alguna manera surgen transfiguradas con maestría en el *Martín Fierro*. Margina la moda y la ideología oficiales para atender a lo más bello de nuestra herencia literaria y a la lengua viviente, para compenetrarse de una sabiduría universal y aprehender, con identificación humana profundísima, la sustancia humana del gauchaje.

Hernández se acerca a las vivencias secretas de su pueblo y abarca al mismo tiempo valores de orden trascendente y lo profundamente peculiar de los argentinos. Algunas de las imágenes primordiales del *Martín Fierro* rebrotan así, a través de las transformaciones exteriores del país, como rasgos nuestros: el pudor viril, la amistad entera, la inmensidad de la llanura hundida en el alma, la capacidad de resistir tercamente a la opresión, el estremecimiento de la libertad, la voluntad de ascender hacia una intelección sagrada del universo. Este repaso empo-

brece la complejidad de los signos que en el poema constelan lo argentino. Cada oyente, cada lector, reclama la libertad de elegir los suyos.

El poema está constituido por una serie de biografías imaginarias. Las de más relieve son las de Martín Fierro, el sargento Cruz, los dos hijos de Fierro y Picardía, el hijo de Cruz. Cada una de ellas sigue una línea de acontecimientos que se desenvuelven en forma sincrónica. Desde el punto de vista del desarrollo, sus vínculos son muy diversos, pero, en lo esencial, el encuentro y la separación marcan siempre esas vidas errantes. Entre Martín Fierro y Cruz hay un nexo de convergencias; entre Cruz y Picardía, de divergencia; entre Martín Fierro, sus hijos y Picardía, de convergencia y divergencia. Aunque los hechos simultáneos, dada la linealidad del discurso, sólo pueden ser presentados en forma sucesiva, Hernández, mediante recursos de distorsión y recomposición, alcanza a iluminar desde el tiempo del poema el tiempo vital de los protagonistas.

Mencionaré siquiera un ejemplo de cada uno de estos recursos de la trama del *Martín Fierro,* entre los muchos que, con espontaneidad aparente, señalan el ajuste expresivo del poema. En algunos casos, nuestra visión coincide con la del protagonista cantor o narrador; nos enteramos de los hechos a la misma altura y recomponemos con iguales datos los lazos de simultaneidad. El relator, aunque sabe más que el personaje-protagonista, no lo revela. Tampoco agrega datos que los personajes no tengan. Ni la identidad del Moreno ni la de Picardía se anticipan. Solamente se las descubre al final de sus apariciones. Picardía, en su relato, es fiel a la ignorancia que se mantenía en la historia acerca de su padre, y la *anagnorisis* se retarda hasta el momento en que se entera de que es hijo de Cruz. Lo sabemos al mismo tiempo que los demás personajes y recomponemos la fábula de la misma manera que ellos.

En cuanto a la distorsión en las relaciones sucesivas, utilizada con menos frecuencia, recordemos el episodio de la lucha con el Indio en *La vuelta.* A fin de acentuar el interés narrativo, Hernández posterga el encuentro y la explicación de los hechos. El canto VII concluye con la visión del Indio y de la Cautiva *(Cauteloso me acerqué),* y todo el canto VIII, relato en segundo grado de la historia de la Cautiva, se separa de su continuación en el canto IX. Existe una transgresión al orden de la historia, pues lo que se cuenta sobre la Cautiva es posterior a la pelea que todavía no se ha iniciado *(Más tarde supe por ella),* motivo por el cual debemos reconstruir prospectivamente de la historia y, además, dado que el relato de la Cautiva explica, en uno de sus momentos, la escena ya presentada, debe operar también una recomposición hacia el pasado. La falta de isocronía entre el canto y el enunciado se

manifiesta en el *tempo* peculiar de cada pasaje, lo cual influye también en la densidad expresiva. La huida del fortín o el regreso con la Cautiva son de una estructura apocopada; se acortan en comparación con el tiempo real de los acontecimientos; el momento que precede a la payada con el Moreno, en cambio, se dilata litúrgicamente. En todos los casos, Hernández ajusta el ritmo del enunciado a la necesidad interior del poema. La transparencia con que logra estos pases mágicos y el pulso con que evita retorcimientos en los *hilos finísimos* del *botón de pluma* corroboran la conciencia artística de Hernández. He aquí esa «relación oculta y remota» de que el poeta habla en su carta a José Zoilo Miguens. Aunque la mencione como compensación a «todas las imperfecciones de forma» propias del arte de los gauchos, la ambigüedad resulta frágil y, en todo caso, valora la audacia creativa del autor. Karl Vossler, al advertir cómo muchos admiradores del *Martín Fierro,* seducidos por «la fresca vitalidad del poema», suponen en el autor y en su héroe una ingenuidad que no poseen, destaca la «nítida conciencia artística de Hernández» (*La vida espiritual en Sudamérica,* 1935), bien perceptible por cierto en la carta a Miguens ya recordada.

Si Hernández declara su ambición de presentar al gaucho «lo más fielmente» que le resultase posible, no podía limitarse al retrato novelesco ni a acusar su situación histórica. Necesitaba también profundizar el hondo vínculo con lo que llamó su «fisonomía moral». Los preludios, la payada con el Moreno, el canto del Hijo Mayor no son ilustraciones desde fuera del poema, sino su centro mismo. No cabe, pues, aceptar puntos de partida ni puntos de llegada inconmovibles en el texto. La *junción,* la ceremonia, la *fiesta* es incesante y comienza o concluye desde ángulos no necesariamente armónicos con el orden de la escritura.

El poema, centrado en los cinco relatos básicos de Fierro, Cruz y sus hijos, se va ampliando constantemente por apariciones enriquecedoras. En la confesión del Hijo Segundo se incorpora a través de su propia voz y de una serie de relatos de segundo grado su tutor, el Viejo Vizcacha; en la voz de Fierro cobra vida el personaje de la Cautiva; el Moreno surge, en la payada final, dramáticamente personalizado. Otras criaturas, como Barullo, la Bruja o el Ñato «enriedista» alcanzan a mostrar, en sus instantáneas apariciones, una humanidad propia. Hay todavía otro grupo de seres anónimos, simples actantes (jueces, milicos, curanderos, jefes, pulperos, comandantes) y un último orden de personas señaladas aún más vagamente («un amigo mío», «otro», «un amigo viejo», «un fraile», «un tonto»). En este minucioso retablo alcanzan a verse todos los representantes del mundo que rodeaba al gaucho.

Algunos personajes sin mayor caracterización se repiten. Las tías,

por ejemplo, son maternales y bondadosas: la del Hijo Segundo de Fierro lo trata con cuidado y lo nombra su heredero; las tías del hijo de Cruz son beatas y «buenas señoras». En contraste, aparecen los patrones, anónimos y crueles, como para señalar flagrantemente no a uno, sino a todos. «Un vecino propietario» *le achaca* al Hijo Mayor la muerte de un boyero, y así va a parar a la cárcel; un «hombre», patrón del hijo de Cruz, carga a su cuenta todos los corderos muertos y lo maltrata «con guascazos a lo loco». Tales repeticiones subrayan secamente las diversas responsabilidades de víctimas y victimarios y ratifican conclusiones que, en este caso, pueden ser la que expresa el Hijo Mayor: *El que manda siempre puede / Hacerle al pobre un calvario.* Los vencidos, los huérfanos, los «hijos de la miseria» están vistos con mayor curiosidad y simpatía y aun sus actos más condenables aparecen envueltos en una tácita justificación (¿qué hubiesen podido hacer en tales circunstancias?). Los patrones, jefes, amos y tutores del lado de los que mandan se enredan en la misma complicidad. Son los seres con menos relieve, sin rostro, como si Hernández hubiese querido presentar sus culpas en una sola dimensión humana, extender la repulsión al conjunto y no a responsables aislados. Una misma máscara sombría, endurecida y feroz cubre a todos ellos. Las diversas historias de *Martín Fierro* se articulan estructuralmente, pero no se confunden. Ningún gaucho aparece como autómata social. Las funciones de los actantes son casi siempre permutables; sus movimientos poseen un mismo centro generador, pero hay una zona, el enclave o encastre que permanece retirada. En ese reducto interno es imposible el desdoblamiento, y a partir de él cada uno modela su experiencia de manera original.

Hernández mira con penetración implacable, a veces obsesionante, esa extraña *junción*. Sus ojos se identifican con los de los rezagados, «los de abajo», y enfrentan a quienes miraban al gaucho «desde arriba» con una luz depreciadora cargada de resonancias peyorativas. La actitud moralizante de Hernández se vincula con la picaresca como primera literatura de raíces populares que refleja el mundo vil y cotidiano, enfrentándolo a la mitología opuesta de las novelas pastoriles. *Martín Fierro*, como la picaresca, estiliza un mundo anónimo, miserable, popular, doliente y con el propósito confesado de que se cobre certidumbre de su situación infrahumana. Pero no hay complacencia negativa, sino congoja nutrida de meditación y sabiduría. Hernández busca remover las conciencias y en ello se ve, como en los autores de la picaresca, «la manera de actuar del moralista o del predicador, deseoso de no apaciguar al que lee o escucha su amonestación, sino de entablar con él un cuerpo a cuerpo del que saldrá vencedor únicamente si con-

sigue grabar en la conciencia del otro una verdad incómoda, pero saludable» (Maurice Molho, *Introducción al pensamiento picaresco,* 1972).

El lado de los vencidos está mirado muy de cerca y surge en el poema con una matización que recorre desde el tono elegíaco a la nerviosa protesta o el sombrío alegato. Profundamente reales en su desazón aparecen estos gauchos dotados de una feroz voluntad de sobrevivir. Son arrastrados a los fortines, ven dispersos sus hogares, los despojan de sus bienes, los jueces los condenan o los «arreglan», van a parar a la cárcel o a las tolderías. Deambulan como fantasmas en zonas periféricas y ya devastadas. Los que sobreviven ocupan los últimos lugares en el «orden» del ochenta. Son siempre seres instrumentados en su relación con el conjunto. No cuentan con la simpatía ni con la ayuda de nadie y ni siquiera alcanzan una solidaridad de grupo. Cuando se escuchan las sucesivas historias contadas por los propios personajes se advierte el paralelismo de sus destinos: Cruz se asemeja a una duplicación de Fierro, y los hijos de ambos, a una continuidad. Esta simetría vital parece calculada por Hernández como instrumento literario para proyectar la imagen de la convergencia de lo individual con lo social. Pero si se atiende a cada uno de ellos, se advierte que no los exterioriza ni propone una igualdad psicológica. El discurso poético exige una sucesión; los hechos y las vidas se presentan en un orden escalonado. La respuesta frente al texto, cuya multiplicidad se manifiesta linealmente, constituye un todo simultáneo. De ahí los procedimientos de montaje, de plasticidad muralista de algunos grandes planos, las anticipaciones, recursos todos que le permiten a Hernández presentar a sus criaturas igualadas por la adversidad y a la vez muy distintas unas de otras.

Obsérvese la selección bien pensada de los nombres o apodos de algunos personajes. A partir de ellos se establecen nexos sutiles cuya riqueza y profundidad provienen de su carácter simbólico (Cruz) o alusivo (Vizcacha, Picardía, Barullo, la Bruja), cuya inteligibilidad permite intuir rasgos escondidos, pero coherentes con la acción. Hernández sostiene y renueva las tensiones interpersonales. Al mantener ese difícil equilibrio y situar a cada personaje en un sistema global de referencias muestra su habilidad artesanal y su intuición dramática, pues, en gran parte, consigue individualizarlos desde el habla y en torno a relaciones propias del espectáculo. Vemos y oímos a las criaturas del poema y, como en el teatro, oscilamos en una dinámica de participación y distanciamiento, de solidaridad y de rechazo.

De la estructura profunda del *Martín Fierro* surgen vínculos herméticos de los que Hernández suele ofrecer mínimos atisbos, casi siempre implícitos en un contexto desorientador, con lo cual reafirma la

ambigüedad tantas veces declarada de su canto *(Tiene mucho que rumiar / El que me quiera entender).* Esos significados arquetípicos sondeados intuitivamente por Northrop Frye *(Fables of Identity,* 1963) a través de obras distantes y distintas reaparecen en el texto de Hernández. Dentro de un trazo muy amplio, la parábola del poema parte de una ruptura, de un desorden trágico *(hamartía)* que se produce en Martín Fierro cuando huye del fortín y encuentra su hogar arrasado, hasta la recuperación del equilibrio mediante el sacrificio *(némesis),* análogo a la muerte que supone el anonimato y la dispersión. Misterio este último donde Martín Fierro resurge más allá de toda lógica y se encuentra con otros gauchos marcados por la separación y el ocaso como Don Segundo Sombra y su discípulo Fabio Cáceres. En una dimensión paradigmática las obras de Hernández y Güiraldes arrancan de las mismas raíces y reconocen los mismos lazos con símbolos tan arcaicos como el hombre mismo. Martín Fierro cumple el arduo recorrido de los combatientes de lo imposible. El gaucho que vuelve como embrujado al sitio que le impuso su exilio entre los indios para partir de nuevo después del encuentro con su prole, emprende una misteriosa peregrinación bajo el cielo que en trances de insondable amargura se vuelve también, como lo expresara Kafka, «un escudo de plata alzado contra todo aquel que pide protección». Y en ese momento de total abandono, cuando parece crecer desesperadamente una ausencia de Dios, la palabra se hunde en sus inciertos y oscuros orígenes. ¿Quién habla en la voz de Ulises, de Hamlet, de Fierro? ¿Quién habla y desde dónde?

Sólo en el momento del reencuentro de Fierro con sus hijos aparece en la obra un sentimiento de felicidad *(yo me puse muy contento).* La dicha no es más que una añoranza, una edad perdida. *El viento de la desgracia* es lo que sacude dolorosamente el poema. En su primer intento de *procurar suerte nueva,* Martín Fierro fracasa. El final se abre a la esperanza de lo que pueda acontecer al *desparramarse / Para empezar vida nueva.* Esperanza, en todo caso, sin asideros concretos, como tal vez sea la verdadera esperanza. Martín Fierro, que comenzó cantando ante un auditorio, abandonando otra vez su guitarra, se separa de sus hijos y se va, en soledad absoluta, hacia un espacio impenetrable, dejando atrás su propia vida ya cambiada en leyenda. La representación del mundo se completa en el *Martín Fierro* con ese alejamiento melancólico.

Un fuerte tono elegíaco marca gran parte del texto. «Poema de lágrimas» lo llama Saldías. Mitre observa que «deja en el fondo del alma una precipitada amargura». La ansiedad del protagonista sacude la obra entera. Y cuando Martín Fierro parece consolarse y olvidar o cuando se aquieta para escuchar a sus hijos, superada su angustia, el

libro quiebra su cálida e incitante ilusión. También Don Quijote, cuyo carácter traduce una insuperable desazón, se «desploma», según observa Américo Castro («Los prólogos al *Quijote*») cuando el consuelo disipa sus tensiones.

El payador Martín Fierro deja fluir su *pena extraordinaria (Brotan quejas de mi pecho, / Brota un lamento sentido)* y busca consuelo en el canto. No le es fácil referirse a su dolor; siente una oscura dificultad, la lengua se le *añuda*. Otros personajes expresan la misma inhibición para revelar lo íntimo, ese pudor tan criollo: *Es ladino el corazón / Pero la lengua no ayuda,* dice el Hijo Segundo; *Se me va por donde quiera / Esta lengua del demonio,* confiesa Picardía, lo cual destaca la locuacidad de *dotores* y gringos que son *de más discurso*. Rotas las primeras vacilaciones, el canto encuentra su camino y va convirtiéndose en una revelación para el propio payador. El desborde de ansiedad hace zigzaguear su voz antes de encauzar el *argumento,* estrechándose en un solo haz el cantar y el contar. Muchas veces la aflicción de Fierro desborda y quiebra la pausada corriente poética.

Frente a la refrenada melancolía de algunas expresiones *(Aunque es todita mi vida / De males una cadena)* sobresalen la agitación sombría, la cólera, el insulto: *¡Ah hijos de una!; / También el mucho sufrir / Suele cansarnos ¡barajo!; / Yo soy un hombre ¡qué Cristo! / Que nada me ha acobardao.* Arrancado de su suelo y su querencia para servir en la frontera, se produce en Martín Fierro lo que llama su *desgraciada mudanza.* Huye del fortín y encuentra su rancho convertido en tapera, sin su mujer ni sus hijos, sin todo aquello espiritual y material que lo ataba al mundo. Se alteran sus evidencias más entrañables y bebe el amargo vino de la violencia. León Chestov recuerda las voces misteriosas que llamaban a Dostoievsky, incitándolo a buscar el desierto, la soledad, seguro de que allí sería bestia salvaje o Dios. Fierro jura ser más malo que una fiera; el horror de su injusticia es el último residuo racional que lo yergue sobre la tierra. Hernández refleja la escena con desnuda intensidad, porque es en el instante de este primer regreso cuando se introduce un desorden trágico en la vida de Martín Fierro. Fierro no convierte su padecer en una autocompasión plañidera. Recuerda con insistencia a los otros que conocen iguales aflicciones: *De todo el que nació gaucho / Esta es la suerte maldita; / No se encontrará ninguno / Que no le dueblen las penas; / Pues son mis dichas desdichas / Las de todos mis hermanos...* Siempre hay otra vuelta de tuerca en las imágenes que Hernández procura fijar más inmutablemente. El dolor del protagonista y de los gauchos nace de causas muy duras y objetivas, pero no por eso deja Hernández de ver en él la expresión de un sino más profundo que identifica la pena con la condición humana.

De lo personal a lo universal, del lado abstracto al muy íntimo de Fierro, el tema del sufrimiento del gaucho no se diluye en el espontáneo manantial del canto; se interioriza, penetra la trama misma del esfuerzo estético. Si deja correr ráfagas de odio desesperado o de furia apocalíptica, también se inscribe en una concepción estoica, no por ello mansamente resignada, del mundo como *escuela del sufrir (En la escuela del sufrir / He tomado mis liciones): ¡La pucha que trae liciones / El tiempo con sus mudanzas!; / Porque nada enseña tanto / Como el sufrir y el llorar.* Por el vuelo creativo de Hernández, el descorazonamiento y el padecer de Fierro desbordan, sin abandonarla, la intimidad del protagonista y se proyectan sobre todo un grupo humano que soporta el mismo infortunio. Y es siempre en el temple del canto donde se armonizan contradicciones o disparidades y donde se revela la compleja *intención* del poeta.

El canto de Martín Fierro, desde la doble perspectiva de su historia y de su lenguaje, se sustenta en su peripecia personal sin reducirse a un lamento subjetivo. Otras vidas, otras aventuras, otras situaciones colectivas aparecen articuladas vivamente a la suya hasta volverse indisociables. Y si en *El gaucho Martín Fierro* el canto parece subrayar lo íntimo, lo lírico (ese grito desgarrador o esa queja dolorida), en *La vuelta* se reúnen fugazmente para separarse luego los hijos de Fierro, el hijo de Cruz y un *gauchaje inmenso*. El espacio del poema se va abriendo hacia los caminos que recorren el Hijo Mayor, el Hijo Segundo, Picardía y otros perseguidos, desesperados, de existencia inquieta, aventurera y dura como la del protagonista. Es en ese espacio donde Hernández, que en la *Ida* recurrió a la autobiografía lírica, prefiere adoptar creativamente el método de la picaresca. Salta sin mayor hiato de lo subjetivo y autobiográfico a la complejidad y la contradicción de lo novelesco. El tratamiento lingüístico de este cambio, donde nada parece adventicio, confirma una vez más el ímpetu artístico de Hernández.

Hernández no pretendió, desde luego, escribir un libro más de picaresca, siguiendo los modelos del género. Utiliza su método para abarcar la experiencia actual, viva, que transfigura el *Martín Fierro*. El poema no es un muestrario de géneros ni una suma de procedimientos. Hernández apela en cada caso, en función de una estructura que no deja ver resquicios, a los significantes válidos para su intención poética. Es su inventiva, su fascinante poder creador, lo que le permite utilizar sin calco ni desarticulación con la totalidad del poema ese modo a la vez cruel y consolador de reflejar literariamente el mundo de los desposeídos que fue creado por la picaresca.

El Hijo Mayor, el Hijo Segundo y Picardía aparecen teatralmente

como actores-relatores. Cada una de sus historias corresponde a una experiencia diferenciada que se expresa con matices lingüísticos propios. El relato del Hijo Segundo deja oír distintas voces, y el de Picardía se integra novelísticamente con otros microrrelatos. El hijo de Cruz se desplaza hacia diversos escenarios y encadena sus peripecias con las de otros pillos, certificando así no sólo la amplitud negativa de su experiencia, sino una generalizada subvaloración ética y un grave trastorno de las condiciones sociales. Como en la picaresca, esa juventud alienada en la guerra, en el fortín, en la cárcel o en la miseria alcanza la dimensión de una alegoría universal. Después de las historias de Fierro y Cruz escuchadas en la *Ida,* los relatos de la nueva generación muestran la continuidad de las causas de esa *miseria vieja* que el poema quiere develar. La sensación del existir como culpa o infracción que recorre todo el *Martín Fierro* se vuelve inmediata, explícita, con muy poco margen para lo subjetivo, en las historias de los jóvenes. Si no hay queja, menos aún hay aceptación resignada en el duro escrutinio de sus vidas.

La savia de la picaresca circula de extremo a extremo del *Martín Fierro* en grado distinto, pero en las historias del Hijo Segundo y su tutor, el Viejo Vizcacha (cantos XIII a XIX de *La vuelta),* y en la de Picardía (cantos XXI a XXVIII), cuyo abstracto patronímico equivale a una denotación retórica, el género del *Lazarillo* y del *Buscón* se constituye en un definido *corpus* novelesco. El espacio textual (quince cantos, dos más que el total de la *Ida)* y el espacio semiológico señalan la importancia que adquiere en *Martín Fierro* la visión del mundo *desde la picaresca.*

Esos quince cantos de *La vuelta* son el reverso de la hazaña épica. A través de sus confesiones, los pícaros del *Martín Fierro* alcanzan a ver la dimensión auténtica de sus vidas. Su pobreza y desnudez no se han extendido ni a su alma ni a sus palabras, posesión todavía inalienable. Su verdad, su provocación, su burla acaban por percibirse como una extraña victoria. Sus voces llenas de gracia, de inventiva y oscuros vericuetos dan una sensación de vida propia. En contraste, la negra mascarada de explotadores de toda laya carece de voz, de forma. Son como espantajos sin alma cuya riqueza es su miseria, cuya fuerza es su derrota espiritual.

La picaresca no se le revela a Hernández como anterioridad lingüística cristalizada e ingenuamente mediadora, sino como una tipología textual dúctil, apta para aprehender el mundo del gauchaje.

Tanto el Hijo Segundo como Picardía son perseguidos, *hijos de la desdicha,* huérfanos, *mozos perdidos* que exponen sus vidas errabundas, su irredimible *estado de pobreza*, lo que el poeta llama insustituiblemen-

te su *suerte reculativa.* Vidas de pícaros criollos cualitativamente iguales a la de tantos otros que aparecen en las novelas desde el siglo XVI y con los cuales mantienen un vínculo flexible por su misma condición de tales, pero de los que no son calco. Los relatos del Hijo Segundo y del hijo de Cruz son autobiografías o confesiones imaginarias, análogas a las del *Lazarillo* o el *Buscón.*

Con el hilo de la picaresca teje Hernández la trama profunda del *Martín Fierro,* obra de dramatismo oscuro, sin resplandores épicos. La picaresca disipa la ambigüedad significativa que pudiese proyectarse desde el hálito mesiánico de los momentos finales del poema o desde los episodios en que Fierro se comporta con sobrehumano heroísmo. La obra está poblada de toda laya de gente *de abajo* que aparece con una riquísima gama de connotaciones: vagabundos, vagos, huérfanos, matreros, diablos, vivos, picaflores, fulleros, anarquistas, pendencieros, mal entretenidos, locos, calaveras, infelices, guapos, miserables, gente *indina.* Entre todo ese submundo surgen, en rápidos escorzos, otros pícaros de menos relieve que el hijo de Cruz: un sargento *enriedista* (el Ñato), Barullo (un *diablo* muy peliador), la Bruja, retrato mordaz del burócrata o del intelectual evasivo y acomodaticio. Y hasta se incluye a una «pícara», esa pardita que tienta a Picardía y provoca sus traumas verbales.

Hernández no manipula remanentes de experiencia vital difusa. Sus criaturas no se miran en un espejo paradigmático. Hablan desde sus propias voces, y sería muy difícil reducirlos a esquemas actanciales. Algunos, incluso, exponen su visión del mundo casi didácticamente, como ocurre con los consejos del Viejo Vizcacha, esa antiética del infortunio. Aparecen *in praesentia,* con un pasado que se actualiza en palabras y gestos que van desde lo trágico hasta momentos de *clownerie,* como en la escena del cantor *acollarao* con el gringo de la mona. Todo converge hacia la delación implacable, minuciosa, de esa *máquina de daños* de la que el poeta quiere ofrecer testimonio. Las distintas autobiografías no disimulan sus vínculos con una misma situación de padecimiento. El referente se confunde con el mismo enunciado y obstruye cualquier fuga hacia la sublimidad épica o el solipcismo quejumbroso. La palabra, en esos pasajes más que en otros cualesquiera, es acto y riesgo. La escritura (idiolecto, ideologema) ilumina las zonas prohibidas que los *inorantes* no alcanzan a vislumbrar. Tal propósito es el que obsesiona a Fierro *(Deshaceré la madeja / Aunque me cueste la vida).* Dentro de un complejísimo juego de simetrías y contrastes, la picaresca es el más tenso soporte estructural del *Martín Fierro.*

Los hijos de Fierro y los hijos de Cruz no se han distanciado tanto de su experiencia doliente como para disolverla en una aceptación con-

formista. La misma libertad de sus narraciones introduce un desorden. Sus significados se diseminan por toda la trama. El mensaje se sitúa en una zona abierta, en ese más allá *(metá-fora)* donde los signos se vuelven mediadores de sus revelaciones inesperadas. *Martín Fierro* provoca una lectura en vilo y descubre el azaroso límite de la antiepopeya. Va desde la centellante contemporaneidad de la voz (su aquí, su ahora) hasta el discurso como carnalidad *(Pues sólo no tiene voz / El ser que no tiene sangre)* y como memoria. Ir hacia el *Martín Fierro* por el camino de la picaresca, palabra que mora en la historia, supone estremecer la placidez inofensiva de los museos filológicos donde los metalenguajes, como las telarañas, velan la muerte de los textos. Entre el *Lazarillo de Tormes* (1554), impreso hacia los mismos años de la fundación de Buenos Aires, y el *Martín Fierro* media un espacio histórico de más de trescientos años que se supera en el espacio literario de la obra de Hernández.

Si la picaresca le permite a Hernández abrir novelescamente su obra y no diluir la veracidad de su contenido, muchas veces acudirá a las notas ya resueltamente oscuras de lo grotesco para subrayar aún más el carácter infernal de la vida del gaucho. Su mirada escrutadora penetra esas zonas macabras, torturantes, donde sus criaturas se sienten ahogadas hasta el delirio y la locura. Lo grotesco extrema la trágica tensión del poema. Con notas francamente repulsivas ahoga escapatorias hacia la caricatura cómica o hacia la idealización retrospectiva aparentemente opuestas, pero en esencia coincidentes con el propósito de diluir la angustia de la obra. Hernández acerca a lo repulsivo: la cueva tenebrosa del Viejo Vizcacha, los cadáveres insepultos, la sangre y el barro, los cepos donde se doblega al *indino,* la mugre y la miseria del fortín, la peste y las torturas de los infieles, las tripas y osamentas de hombres y animales, la cárcel donde uno de los hijos de Fierro paga culpas ajenas. Rompe círculos de inviolabilidad urdidos por la historia concreta y respetados por la bella literatura. Lo grotesco, dentro de una ceñida correspondencia con su expresión en Goya y en la escritura española de los siglos XVI y XVII, posibilita a Hernández, mediante tonos negros y grises, remover profundamente lo que siempre conlleva de abstracto la linealidad del lenguaje. Pone en primer plano lo impuro, lo maléfico, lo nauseabundo, y borra de la lengua los sedimentos decorativos y agradables, procedimiento éste en el cual *Martín Fierro* está muy próximo a los cuadros de suciedad de *El matadero* y al *pathos* trágico de *Facundo.*

Si a través de las vicisitudes extremas de la persecución, el encierro, la tortura o la muerte, alcanzan Fierro y los suyos las cimas de lo sagrado, no por eso el poema ofrece escapatorias para los responsables

y beneficiarios reales y próximos de tanta inhumana aflicción. Bueno es fijar concretamente esos límites. El que el hombre sea el lobo del hombre no es precisamente lo que lo lleva a Dios. Hernández pone cerca, sin distanciamientos salvadores, el horror y la culpa. Y hay así una homogeneidad esencial entre su rompimiento estético con una escritura repetitiva, como cegada por signos culturales y distantes, y esa grotesca reivindicación de las heridas, las lágrimas y el martirio del gaucho.

A la infamación de sus condiciones morales y espirituales como pretexto para sacrificarlo en el fuego prometeico del orden y progreso, Hernández opone la cualificación y la individualización sutiles de sus criaturas capaces de ardor, esperanza y heroísmo. La voz del payador derrota la escritura y la oratoria infladas de palabras sin sangre, y resuena salvaje, cruda, imprecatoria, blasfema, abierta al contrapunto incesante. No hay conclusión posible para el canto. Cualquier final hubiese sido equivalente a la paz o a la derrota. La voz del cantor quiere, como los fantasmas de Macbeth, agitar los sueños de los culpables con sus sombras inmortales. La sustracción semántica a las posibles salidas novelescas y a su consiguiente disolución en el olvido, convierten a Martín Fierro en criatura supra-histórica y proyecta una dimensión que constituye a la obra. Deja el mundo delimitado por los hechos para abarcar el mundo removedor de los significados, válidos éstos tanto para 1872 como para hoy y para siempre. Entonces la obra se corporiza, alcanza a personalizar al gaucho y a darle un nombre y una morada espiritual. Cumple así Hernández la misteriosa misión del poeta, tan insustituiblemente percibida por Shakespeare: *«... and gives to air nothing / A local inhabitation and a name»* *(A Midsummer Night's Dream,* 1, V, 14).

En el mismo momento en que se nos imponen la extrañeza y el desconcierto frente al poema, éste comienza a revelar su transparencia. Sus signos más secretos, sus zonas de expresivo silencio, su ruptura semántica, recuperan entonces su pobreza y hablan de otra manera. Esa otra manera es muy antigua (vitaliza ceremonias arcaicas de una lejanísima primavera poética, ritos de iniciación nacidos de los héroes que salvó la palabra), y a la vez de hoy, de todas partes. Universalidad y personalidad, primitivismo y refinamiento artístico, se unifican en una creación de prodigiosa singularidad, que de pronto con un solo diminutivo *(Como arbolito que crece / Desamparado en la loma)* crea el misterio lírico para arriesgar luego un giro apocalíptico o una seca anotación o descubrir la unidad entrañable que, en síntesis extremada, vincula en dos núcleos—*pelegrinaciones, soledades*—el sino de las criaturas del poema y la realidad inabordable, última de nuestro estar

en el mundo. Porque, en definitiva, como siempre sucede con las obras que burlan el tiempo, el poeta recoge antiguas banderas calcinadas y las levanta hacia el aire infinito.

Martín Fierro nos enfrenta críticamente, en una dimensión esencial, con una Argentina cuya complejidad y cuyo ímpetu se religan con los significados explícitos o latentes del poema. El argumento o las anécdotas pueden ocultar lo menos ostensible de su mensaje. Una inteligibilidad totalizadora puede acabar por sustituirlo. La historia de Fierro, con ser la parte fundamental del cantar gauchesco, es sólo el centro de una constelación cuyos componentes, aun los más escondidos, se revitalizan entre sí y suscitan un desplazamiento imaginativo hacia el contexto. El poema se abre siempre a varios niveles de lectura: el relato del hijo mayor puede, por ejemplo, mirarse como el último grado del exilio y asociarse a otras alegorías sobre la cárcel (las de Calderón o de Dante, por ejemplo); puede reducirse al testimonio de una experiencia dolorosa, ejemplificar una de las tantas formas represivas utilizadas contra el gaucho o simbolizar la ascesis mística. Hernández sugiere constantemente el mito, lo universal, y a la vez adhiere a la realidad del gaucho. La imaginación (hacia adelante) y la memoria (hacia atrás) trasladan la atención hacia un centro único; la voz ata significados y significantes de una manera física, a veces ostensible. Sorprende la minuciosidad con que Hernández rehúye los motivos topológicos, aun los propios del ámbito físico y espiritual del gaucho. Esto crea una sensación de mundo clausurado, onírico, lo cual, por la precisión con que está urdido, sugiere una lejanía como la de *El proceso* o *El extranjero.*

Si aceptamos esa dialéctica inquieta del poema, que se adelanta con una compleja gama de signos jugados en el tiempo, sentiremos que el texto de Hernández, en un doble movimiento, se hace más intrincado y, a la vez, más traslúcido. Cuando Hernández vaticina sobre su mensaje: *Me tendrán en su memoria / Para siempre mis paisanos,* no se refiere al pacífico refugio de los museos literarios, sino a esa ardiente memoria, angustiada y angustiosa, donde la hermosura no es un bálsamo; la memoria del *Quijote,* de Dostoievsky, Kafka, *Facundo* o las *Novelas ejemplares.* Esa *larga noche del gauchaje* que el poema alegoriza es también la noche oscura del alma del hombre; el destierro entre las tolderías indígenas y su marginación en el mundo civilizado levanta ese muro donde el nacer es ya un exilio.

El *Martín Fierro* revela un arte de presencia. Desde los testimonios más directos hasta la fabulación y la alegoría, desde la sencillez y la proximidad del vivir de los gauchos hasta esas regiones de esplendor o de sacudimiento terrible donde el canto remite a lo absoluto, a lo

sagrado, hay una ascensión de ninguna manera gratuita y que resulta coherente con el mundo del poema. La palabra de Hernández nos enfrenta al conflicto del hombre frente a las fuerzas inabarcables del universo y nos acerca a la alegoría, en el sentido más remoto de esta palabra de expresar *otra cosa* que de alguna manera ata el lejano desierto de lo absoluto con las cosas y el contrasentido de lo próximo. La queja de Martín Fierro se aproxima muchas veces a una plegaria; Cruz surge salvador porque tal vez un Santo Bendito, un Alguien inalcanzable dicta el socorro. Muchas veces el poema, tan aferrado a lo inmediato, deja ver y oculta el orden de lo «otro», de lo que solamente nos es dado abarcar en una dimensión visionaria. Que no haya color local ni exotismo, sino suma transparencia en esos encuentros de lo próximo y lo imaginario, constituye otro triunfo de la palabra de Hernández. Con impulso irresistible nos mete en el círculo mágico donde ofician los seres doloridos del poema. La voz rompe las articulaciones del vivir aparente, escapa de los paraísos gramaticales, altera los usos. El poeta es entonces el *homo allucinatus*. Descubre esas reservas de silencio donde la palabra impone su misterio. Su canto se alza ante quienes lo oyen y lo ven *(loquere ut videam)*.

Hernández posee la aguda conciencia del paso de la voz a la escritura y de las limitaciones y dificultades que ofrece la reconversión del lector en oyente. Es un gaucho quien canta y cuenta acompañado de una guitarra. Esos trasvasamientos mágicos (canto-escritura, escritura-canto) surgen de la intrincada red de sus manuscritos. Como los calígrafos orientales, parece pensar y sentir con sus palabras escritas, en las que no falta la tachadura, el rasgo angular, la presión o la mancha significantes. El entrelazado caligráfico sigue el dinamismo de la voz, que en la superficie o en una oscura profundidad se deja oír siempre. Se sabe que Hernández canturreaba sus versos mientras escribía. El afán de ajustar la escritura a la voz se advierte en el uso de los signos estilísticos de relieve. Los emplea abundantemente: introduce el guión para marcar una pausa que es mayor que la del punto y coma y menor que la del punto, utiliza los puntos suspensivos para breves silencios y las líneas de puntos para señalar pausas o silencios más marcados. A veces, la música o la voz son muy tenues, un hilo apenas, pero nunca dejan de escucharse. Tal vez dicho sustento crea una impresión de formás fugitivas que surgen y se borran incesantemente llenas todas de versatilidad y riqueza. Tal vez por esto mismo desde los primeros oyentes y lectores del *Martín Fierro* hasta los de hoy, el poema ha ido conquistando esa libertad esencial que no se resuelve en reductos de inmanencia y donde la palabra no sólo fluye hacia nosotros, sino que nos exige un acto de amor y de lucha mediante el cual el lenguaje deja de

ser instrumento de la muerte. La voz de Hernández se yergue así victoriosa dentro de nosotros. El *ser* y el *ser dicho* se unifican en ese paso ontológico tan luminosamente visto en el *Parménides* como el movimiento más creativo del lenguaje. Las cosas desventuradas que se escuchan de labios de Fierro y de los otros infelices que hablan o cantan en el poema disuelven nuestra rutina, son inajustables a la comodidad de un discurso que había mutilado su poder de veracidad.

La certidumbre de pervivencia aparece reiteradamente en el poema. Ya consumada la síntesis entre Hernández y Fierro, surge la afirmación que el transcurso de un siglo ha corroborado: *Me tendrán en su memoria / Para siempre mis paisanos*. La obra se alza a un nivel escatológico cuando Hernández afirma que *no ha de lloverse el rancho / Donde este libro esté.* Otras veces, la seguridad del destino del canto se vuelca con arrogancia: *Lo que pinta este pincel / Ni el tiempo lo ha de borrar.* Pero es en un momento esencial del preludio de *La vuelta* donde el poeta descubre con más sutil clarividencia el destino de su palabra: *Más que yo y cuantos me oigan, / Más que las cosas que tratan, / Más que lo que ellos relatan / Mis cantos han de durar...*

Inexorablemente, el tiempo disuelve formas y realidades: *las cosas que tratan.* La ilusión máxima del historicismo fue, acaso inconscientemente, cimentar el existir en una suerte de equilibrada consolidación del suelo temporal, y así reconocía en los textos más la escritura que la voz; más que la metáfora, la denotación; más que la invención, la quieta filología; no entendía, gramaticalizaba; medía, dosificaba. Hernández comprende que en lo singular y único de su canto hay un aliento inmortal; que el *telar de desdichas* del gaucho no se revela anecdóticamente. Por eso hemos acabado por ver en su poema todo lo contrario de lo que vieron los hombres influidos por una visión geométrica y entusiasta de la Argentina.

Martín Fierro quiso ser, y lo fue, un acto de escándalo.

Frente a un país enajenado por el oro y el lujo *(arenilla dorada, amarga droga)* exhibe su miseria. Frente a la imitación, su inventiva y su gracia. Es de santos y de poetas la locura del escándalo. San Ignacio de Loyola intentó pasearse desnudo por Roma para acusar al vicio y fundó un hogar para prostitutas. Dios era para él la locura de la Cruz y la piedad y el amor a los perseguidos y humillados. Hernández supo bien el carácter perturbador de su poema y en qué consistía su anterioridad esencial. Obliga así a mirar frente a frente a esos gauchos que braman en las estacas o buscan a sus pobres hijos, como Martín Fierro, en una peregrinación que es su agonía, o son apaleados, enloquecidos a sablazos, encarcelados, desposeídos. El poeta es, sobre todas las cosas, fiel a los muertos, que se agitarán siempre bajo nuestro suelo. Con

una inmediatez sangrante nos acerca al *misterium tremendum.* Ahí, aquí, están sus cuerpos, su sangre, sus espectros. Manos que se asoman desde la tierra, cadáveres insepultos, constante amenaza de aniquilación: *El gaucho no es argentino / Sino pa hacerlo matar.* En círculo siniestro, hasta los sueños (como los del Hijo Segundo) se invisten de horror. Fatídica, estremecedora, la muerte agita sus sombras: *Puede ser que redepente / Veamos el campo desierto / Y blanquiando solamente / Los huesos de los que han muerto.* Pero el *Martín Fierro* es libertad desatada, objetividad y aventura bajo el signo victorioso de la esperanza. Su voz terrible se hunde en nuestro costado para siempre. Del carácter abismal de su revelación, de esa muerte brota la verdadera eternidad del canto, capaz por sí solo de sofocar el oprobio. Se vuelve entonces grito desgarrado clamando en el desierto. Y su voz es piedad, alarma, miedo y sobrecogedora victoria.

Cuando se convierte en epopeya o canto nacional en términos escolares, se disuelve todo ese material oscuro e incierto que halló cauce en el *Martín Fierro.* La crítica cumple así una función homogeneizadora y borra el impulso rebelde, la acritud desasosegante de la obra.

La palabra del *Martín Fierro* no deja espacio para el simulacro. Por eso descubren inmediatamente su falsedad los significados supletorios, los ácidos que buscan alterar el metal del poema. Resistente, destruida y a la vez inexpugnable, se yergue esa morada del gaucho, ese canto que es su victoria sobre el dolor y el silencio.

Asumido el texto desde dentro, surge como una privación, como una impresionante revancha del hombre argentino contra las fuerzas que lo aplastaron, como una desazón que se actualiza y no permite que el que llega a su voz pueda ya acogerse a una lengua gastada. El contenido del *Martín Fierro* no puede reducirse a un marco hermenéutico ideal ni ser relegado a sistemas categoriales inmóviles. Cada lectura, cada ensanchamiento semántico, son búsquedas, nuevos caminos hacia *Martín Fierro.* No fue esa criatura brote exclusivo de la fantasía ni una expansión subjetivista que modulaba quejas a través del canto. No es su realidad física ni su contraste mítico los que sostienen la obra. Como la condición humana que procura mirar hasta sus abismos, *Martín Fierro* posee significados inagotables que se resisten a las simplificaciones apaciguadoras.

Martín Fierro alienta allí donde Hernández quiso, en la región del fuego, en una abierta zona de intranquilidad y de conflicto. Su canto no rememora solamente la tragedia de unos gauchos víctimas de un país y de una inteligencia que lo ordenaba con imposiciones de fuera. También nos incluye en un extraño triunfo que Hernández no ignoró. Nos impone la privación de la paz frente a su texto, nos sacude con su

memoria más allá de los hechos que sus cantos relatan. Por eso su gloria no se ha ido tejiendo en torno a la armadura intelectual de la obra, sino dentro de ese límite donde la poesía impone un reconocimiento esencial. El poema de José Hernández es un continuo punto de partida, una imposibilidad de muerte, una evidencia de esa Argentina que todavía está tan lejos de justificar a su canto más grande y más hermoso.

ANTONIO PAGES LARRAYA

Libertad, 1274, 6.º B
BUENOS AIRES (Argentina)

BIBLIOGRAFIA

El lector que desee consultar aspectos especiales o profundizar temas relativos a José Hernández y *Martín Fierro* encontrará un material vastísimo en algunas excelentes bibliografías. Destaco, por orden cronológico, las siguientes:

MAUBÉ, José Carlos: *Itinerario bibliográfico y hemerográfico del Martín Fierro,* Buenos Aires, Ed. El Ombú, 1943.

CORTÁZAR, Augusto Raúl: *José Hernández, «Martín Fierro» y su crítica. Aportes para una bibliografía,* Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes (Bibliografía Argentina de Artes y Letras, Compilaciones especiales, núm. 6), 1960.

FOSTER, David Williams, y FOSTER, Virginia Ramos: «Hernández, José», en *Research Guide to Argentine Literature,* Metuchen, New Jersey, The Scarecrow Press Inc., 1970, 103-109.

SAVA, Walter: «José Hernández: cien años de bibliografía. Aporte básico anotado», en *Chasqui,* Madison, University of Wisconsin, vol. 1, núm. 3, mayo-junio 1972, 5-25.

BARBATO, Marta J.: «José Hernández y *Martín Fierro.* Aporte a su bibliografía», *Logos,* núm. 12, 1972, 259-318.

Pueden consultarse asimismo algunas obras que, con motivo del primer centenario de *El gaucho Martín Fierro,* lograron reunir un valioso y contrastado material crítico. Me refiero fundamentalmente al número de homenaje de *Logos* (núm. 12, 1972), Revista de la Facultad de Filosofía y Letras; *Martín Fierro, un siglo* (Editorial Xerox Argentina); *Martín Fierro/72* (Instituto Salesiano de Artes Gráficas), y *Martín Fierro centenario,* organizado por José Isaacson (Ministerio de Cultura y Educación).

MARTIN FIERRO: SUS CONTENIDOS IDEOLOGICOS Y POLITICOS

Cuando en la segunda mitad de febrero de 1879 apareció en Buenos Aires *La vuelta de Martín Fierro,* no había cumplido su autor los cuarenta y cinco años de edad y hacía cuatro que se había reintegrado a su provincia natal, después de obligado exilio político en Montevideo. Hoy sabemos que de su existencia, con pocas flores y muchos sinsabores y privaciones, más que de las lecturas, brotaron las dos partes del poema: «Como agua de manantial», la de 1872, y esta otra, siete años después.

Desde hace aproximadamente dos décades algunos hernandistas venimos sosteniendo que, subrepticiamente, la crítica tradicional ha desvirtuado, en gran medida, al poema gaucho, al desvincularlo de su creador, del Hernández real, del Hernández histórico, y del marco político-social en que la obra se produjo [1]. Y en este sentido no escaparon a los condicionamientos impuestos por la cultura oficial ni siquiera trabajos tan serios como los realizados por Leopoldo Lugones.

Entre *El gaucho Martín Fierro,* en efecto, y la segunda parte las actitudes políticas del poeta y periodista habían experimentado cambios importantes, sin duda más en la praxis que en los pensamientos sobre el país y los hijos del país. Esto resulta imprescindible para entender bien las diferencias de contenido entre las dos partes del poema hernandino.

Con la historia original del gaucho matrero que busca refugio en el desierto, *El gaucho Martín Fierro* está muy cerca de las luchas hernandinas de la década de 1860 y es un poema de rebelión contra el sistema que había empezado a consolidar el partido de la Ilustración, triunfante después de Caseros y de Pavón, esas dos batallas que ganó el *Aufklärung.* Muy cerca de su folletín *Vida del Chacho* (1863), en que reivindica la figura del general Angel Vicente Peñaloza, caudillo de pastores y agricultores del Oeste argentino, oficialmente acusado de proteger a matreros y bandidos: una clarísima expresión de la nación hispánica y del viejo país, anterior al desarrollo de la Pampa húmeda.

[1] Principalmente, Amaro Villanueva: *Crítica y pico,* Santa Fe, 1945; Pedro de Paoli: *Los motivos del Martín Fierro en la vida de José Hernández,* Buenos Aires, 1947; Fermín Chávez: *José Hernández, periodista, político y poeta,* Buenos Aires, 1959, y Angel Héctor Azeves: *La elaboración literaria del Martín Fierro,* La Plata, 1960.

En cambio, *La vuelta de Martín Fierro* tiene una más estrecha vinculación con el Hernández diputado y con sus discursos en la Legislatura bonaerense, adonde sería llevado por el Partido Autonomista, en tiempos de Nicolás Avellaneda.

Hubo un Hernández, periodista militante, adversario de Sarmiento y de Mitre, desde las columnas de su diario *El Río de la Plata,* y como integrante del Gran Club de los Libres, de 1869, ambos destinados a luchar contra «la oligarquía para asegurar al pueblo el uso desembarazado, libre y pacífico de todos sus derechos», como decía el periódico en un artículo del 26 de noviembre de dicho año [2].

Junto con Carlos Guido Spano, Vicente G. Quesada, Estanislao Zeballos y otros hombres de su generación, el poeta gaucho escribió en su diario páginas de rotundas definiciones sociales y otras en que rebatía dogmas colonialistas en vías de ser oficializados. En *El Río de la Plata* está el defensor incesante del gaucho que, marginado ya por las leyes del capitalismo victorioso, debía buscar refugio en las tolderías del salvaje o en montes e islas, convertido en «matrero» [3], también cuando era opositor político y se resistía a votar por la lista que había enviado el comité:

Y quiso al punto quitarme
La lista que yo llevé;
Mas yo se la mezquiné
Y ya me gritó: «Anarquista,
Has de votar por la lista
Que ha mandado el Comiqué».

El Club de los Libres era una agrupación política que propugnaba la elección de hombres nuevos, «ni ministeriales ni oligarcas», con un programa cuyo punto principal decía: «Combatir la oligarquía para asegurar al pueblo el uso desembarazado, libre y pacífico de todos sus derechos» [4]. Tal programa coincidía plenamente con las ideas de los revolucionarios entrerrianos que combatían al ya insostenible general Justo José de Urquiza. Por eso no es de extrañar que Hernández, al producirse en Entre Ríos la revolución que tuvo como jefe a Ricardo López Jordán, suspendiera la publicación de *El Río de la Plata* y se trasladara al teatro revolucionario para continuar sus luchas con las armas en la mano, en vez de la pluma.

La derrota de los «jordanistas» lo llevó al destierro, en 1871, y cru-

---

[2] *El Río de la Plata,* Buenos Aires, 26 de noviembre de 1869.

[3] Matrero, adj., que vive en el matorral, arisco, fugitivo, animal que difícilmente se deja llevar al rodeo o á la manguera, ni se deja ensillar. Dícese también de la persona esquiva, que le huye a todo. De ahí pasó a designar al gaucho que huía de la autoridad, por un delito común o bien político.

[4] *El Río de la Plata,* número citado.

zó la frontera con su jefe y miles de sus compañeros de lucha. Y allí, al sur del Brasil, en tierra riograndense, durante un exilio que duró hasta principios de 1872, trabajó en su poema, alimentado por las vivencias del campamento y de la derrota de Ñaembé. Por eso iniciaría el primer canto diciendo:

Que el hombre que lo desvela
Una pena estrordinaria
Como la ave solitaria
Con el cantar se consuela.

Cuando a fines de 1874—y ahora el poeta afrontaba su segundo exilio en Montevideo—el general Mitre se levantó en armas contra Sarmiento para evitar que asumiera el gobierno el candidato presidencial triunfante, Nicolás Avellaneda, el viejo enemigo del autor de *Facundo,* se movilizó a favor de este último, y desde su nueva tribuna periodística, *La Patria,* de Montevideo, atacaría a fondo, con la misma dureza utilizada en *Vida del Chacho,* al porteño sublevado, representante y jefe genuino de la burguesía mercantil portuaria [5].

Al propio Ricardo López Jordán, jefe «político» y «militar» de Hernández, habría de chocarle el rumor que le llegaba hasta Santa Ana do Livramento sobre el vuelco de su amigo y partidario. Sí, era verdad que el escritor había empezado a trabajar para Avellaneda, y hasta logró que López Jordán viajara a Salto y Paysandú, en la República Oriental del Uruguay, para considerar la nueva situación creada tras la capitulación de Mitre. Efectivamente, en diciembre los «jordanistas», convocados por su jefe, dividieron sus opiniones: el grueso de ellos permaneció en la oposición hasta la segunda mitad de 1877, y solamente algunos, entre ellos Hernández, aceptarían al nuevo gobierno.

Fue en este nuevo cuadro político que Hernández elaboró *La vuelta,* poema ya no de rebelión armada, sino de integración nacional y en gran medida de reconciliación. Y hasta se da en el poema la presencia de un personaje clave, el Viejo Vizcacha, encarnación literaria de los oficialismos, del más crudo realismo político, del exitismo y del acomodo, todo lo cual se resumía en una frase de la época: el partido de los «ministeriales» [6]. El Viejo, «lleno de camándulas», predica entre otras cosas que las hormigas «no van a un noque vacío», idea que no tendría cabida seguramente en la primera parte, donde predomina la historia del gaucho matrero, pero que cuadra en *La vuelta,* porque ahora el propio Hernández ha aprendido de las hormigas:

[5] Los artículos de Hernández como redactor de *La Patria* en WALTER RELA: *Artículos periodísticos de José Hernández en «La Patria» de Montevideo (1874),* Montevideo, 1967.

[6] Un diario cordobés, *La Voz del Pueblo,* edición del 14 de julio de 1859, en un suelto titulado «La pesadilla de las vizcachas», llamaba al diario oficialista *El Imparcial* «órgano de la demagogia ministerial de Córdoba, que llamamos vizcachuna».

Yo voy donde me conviene
Y jamás me descarrío,
Llévate el ejemplo mío
Y llenarás la barriga.
Aprendé de las hormigas,
No van a un noque vacío.

En uno de los muchos fragmentos de la segunda parte que quedaron inéditos, porque finalmente el poeta los tachó y excluyó—salvados no obstante en los cinco cuadernos del manuscrito que se conservan—, se leen estos versos:

Dispuesto como venía
A someterme al gobierno.

Está claro que *La vuelta* denota experiencia y cansancio. «Permítanme descansar, / ¡pues he trabajado tanto!», dice allí el protagonista Martín Fierro. Y también estos otros versos que condensan la nueva actitud del matrero de *La ida:*

Al fin de tanto rodar
Me he decidido a venir
A ver si puedo vivir
Y me dejan trabajar.

Los anuncios de «La vuelta de Martín Fierro»

Todo lo susodicho se evidencia mejor si seguimos en detalle y paso a paso los tiempos de la nueva creación hernandina, después de su vuelta a Buenos Aires de 1875. Ya al año siguiente el viejo revolucionario pudo integrar la lista de candidatos por el Partido Autonomista, no obstante estar muy fresca su militancia y su reciente colaboración con López Jordán. Semanas después, por un suelto que publicó un diario porteño, el público de Buenos Aires pudo informarse que estaba adelantada la segunda parte del poema gaucho: «El señor José Hernández—decía la noticia—está escribiendo el segundo tomo de su bella composición con el título de *La vuelta de Martín Fierro*. Muy pronto saldrá a la luz pública» [7]. Sin embargo, esta predicción periodística no se cumplió en cuanto a la prontitud consignada.

Es que esta vez el poeta no escribía de un tirón, ni contaba como en 1871 con el ocio del exilio, que le había ayudado a componer y apurar la primera parte. Recién el 11 de octubre de 1878, más de dos años después, se dieron nuevamente noticias sobre el estado de *La vuelta*.

[7] *La Tribuna*, Buenos Aires, 18 de abril de 1876.

Entonces fue un diario de Rosario el que informó sobre el particular: «Hernández tiene concluida la segunda parte de este poema, es decir, *La vuelta de Martín Fierro del desierto,* cuya publicación debe hacer en breve» [8]. Y el nombre alargado así tenía su lógica: Martín Fierro y Cruz habían cruzado la frontera tiempo atrás, conforme con los versos que dicen:

Recordarán que con Cruz
Para el desierto tiramos;
En la pampa nos entramos,
Cayendo por fin del viaje
A unos toldos de salvajes,
Los primeros que encontramos.

En realidad, era una experiencia política nueva, aunque más breve con relación a las vivencias que habían precedido a *El gaucho Martín Fierro,* la que engendraba ahora *La vuelta* con sus reconciliaciones. Pero la escritura le resultaba a Hernández mucho más complicada, primero porque el significante debía ajustarse debidamente al significado, y segundo, porque el poeta era, culturalmente hablando, otro, mucho más consciente de su creación.

Carlos Alberto Leumann, en un libro clásico, señala esto mismo al estudiar los manuscritos de *La vuelta,* de por sí reveladores de la labor minuciosa, poblada de deshechos y refacciones, del escritor bonaerense. Obra precursora la de Leumann, por todo lo que nos revela del poeta Hernández en plena tarea creadora.

«Que la corrección gramatical—puntualiza—preocupa continuamente a Hernández lo comprueban muchos pasajes del manuscrito, aunque todo el mundo suponga que adrede cometía incorrecciones para imitar los modos del lenguaje rural. Le preocupaba la gramática sin cartilla del característico lenguaje gaucho. Y en este lenguaje puso más propiedad idiomática y eficacia expresiva que la mayoría de los literatos ceñidos a la gramática peninsular» [9].

Coincido plenamente con Angel Héctor Azeves en todo cuanto concierne a los cambios de fondo y de forma que se advierten en *La vuelta,* con relación a la primera parte. En apreciaciones formuladas por este hernandista, en marzo del año en curso, puntualizamos lo siguiente: «*La vuelta* revela el enriquecimiento intelectual de su autor durante el lapso que la separa de *La ida.* Claro está que al formular esta apreciación corresponde dejar prudentemente de lado aquellos pasajes escritos, según creemos algunos, con anterioridad. El retrato del Viejo Vizcacha es una

---

[8] *La Capital,* Rosario, 11 de octubre de 1878.

[9] CARLOS ALBERTO LEUMANN: *El poeta creador. Cómo hizo Hernández «La Vuelta de Martín Fierro»,* Buenos Aires, 1945.

prueba cabal de ese enriquecimiento. Todo hace sospechar que en 1872 Hernández no estaba en condiciones de realizar semejante proeza literaria. *La vuelta* es más audaz en el amalgama del habla rural y la ciudadana ('no dentro donde no quepo', 'no galopé que hay aujeros'), y a la vez más amplia en el número de corrientes y géneros literarios que conjuga. El 'botón' que el poeta compuso tiene aquí mayor variedad de plumas; su enriquecimiento va más allá de la sola maestría del trenzador» [10].

Entre la primera y la segunda parte del poema, Hernández había difundido pocos textos literarios suyos, incluyendo algunas piezas que conocemos no escritas para que se publicaran, como su original dedicatoria en versos gauchescos *A Ana Aldao*, de fines de 1873. Composiciones suyas de 1877 y 1878 confirman que el poeta no estaba totalmente inactivo; sobre todo su no demasiado conocida carta a Juan Manuel Blanes, escrita después de haber visto el famoso cuadro *El juramento de los 33 orientales*, que el pintor de Montevideo expuso en Buenos Aires a mediados de 1878.

Claro que hablamos de textos propiamente literarios, porque artículos periodísticos, de tema político nacional y americano, dio muchos a las prensas, principalmente para las columnas de *La Patria*, de Montevideo; sin olvidarnos de un largo prólogo al opúsculo de su amigo el conde italiano César Augusto Sandri del Vasco, en el que Hernández opina sobre colonización y tierras públicas [11]. Este importante trabajo hernandino data de febrero de 1878, época de la última elaboración de *La vuelta*.

Los que mudaron de nombre

Reiteremos que el tema político-social, que constituye algo así como el eje de la segunda parte, es el de la reconciliación política, concordante con el llamado a la unión nacional del presidente Avellaneda, en su mensaje de mayo de 1877, por una parte, y por otra, con el manifiesto de los jordanistas entrerrianos exiliados, de septiembre del mismo año.

En los párrafos finales de su documento, Avellaneda había dicho en el Congreso: «Aprovechando esta ocasión solemne de nuestra primera sesión, que es siempre un acontecimiento nacional, y haciendo un llamamiento supremo a la equidad en los unos, al sentimiento del deber en los otros, anuncio que pueden regresar libremente al territorio argentino, sin condición alguna, todos los que se hallaren ausentes por haber

[10] «Azeves: El meollo de *La Vuelta*», en *Siete Días*, Buenos Aires, 29 de marzo de 1979.

[11] C. A. S. del Vasco: *La colonización de la República Argentina*, Buenos Aires, 1878. El único ejemplar que conocemos está en el Museo Mitre.

cometido delitos políticos y militares...» [12] Con ello se abrían las puertas del país a los últimos rebeldes y «matreros», desterrados políticos y militares muchos de estos últimos.

Por su parte, el manifiesto del ahora llamado «Partido Autonomista de Entre Ríos», aparecido en Paysandú, reclamaba de sus hombres la aceptación de la política de conciliación, expresando, entre otras cosas: «El partido autonomista entrerriano olvida sus sacrificios pasados, acalla sus dolores presentes y, proscrito aún en una gran parte, sin hogares y sin pan, vendadas sus heridas por el heroísmo de su resignación y la fe en el triunfo de los principios, preséntase ahora ante todos sus conciudadanos y amigos, a ofrecer un testimonio más de las virtudes patrióticas que manifestó en los actos más culminantes de su existencia política» [13]. Jordanistas ayer; autonomistas hoy.

No pertenece a Hernández la redacción de tal manifiesto, pero su contenido se identifica con la posición pública de aquél: ese pensamiento de terminar con la sangría fraterna y de salvar lo que se podía del viejo país de los criollos marginados. Algunos de estos viejos «federales» —entre ellos Hernández y sus compañeros jordanistas—han resuelto «mudar de nombre», nombrarse «autonomistas», para poder ser aceptados por el sistema. Y este cambio también aparece reflejado en las estrofas de *La vuelta,* canto 33:

Les alvierto solamente,
Y esto a ninguno le asombre,
Pues muchas veces el hombre
Tiene que hacer de ese modo.
Convinieron entre todos
En mudar allí de nombre.

A fines de 1878 el poeta había hecho ya sus últimos retoques y tachaduras, y envió a componer el texto de sus nuevos cantos por las prensas de Pablo Emilio Coni. Y en la primera quincena de enero de 1879 llegaron a sus manos los primeros pliegos. Esto se deduce del hecho que, con fecha 10 del mes citado, pudo enviarle a su amigo Pedro M. Flores, un viejo criollo de Dolores (Buenos Aires), las primeras 16 páginas del poema. En la esquela que le envió ese día leemos:

«Son las primeras páginas que salen de la prensa, y se las envío como un testimonio especial hacia ustedes, y deseando que su señora madre sea la primera que conozca los nuevos cantos de este desgraciado hijo del desierto. El libro tardará todavía quince días en aparecer» [14].

---

12 ALFONSO DE SOLA: *Un estadista argentino.* Prólogo de E. Gómez Carrillo, Madrid, s/f.
13 *La República,* Buenos Aires, 22 de septiembre de 1877.
14 RODOLFO SENET: *La psicología gauchesca en el Martín Fierro,* Buenos Aires, 1927.

Ciertamente el libro demoró un poco más: seguramente Hernández recién contó con ejemplares al empezar la segunda quincena de febrero. Así lo indican las fechas de las primeras dedicatorias y recepciones. En efecto, el 24 de febrero fechó el poeta su dedicatoria a Manuel Martínez Fontes, su concuñado, en ejemplar que conserva una nieta de Hernández. Días después, el 12 de marzo, Miguel Cané acusó recibo del suyo, en una valiosa carta al escritor gaucho en que le dice: «... he leído su libro de un aliento, sin un momento de cansancio, deteniéndome sólo en algunas coplas, iluminadas por un bello pensamiento, casi siempre negligentemente envuelto en incorrecta forma» [15]. El 14 de abril, Bartolomé Mitre, a su vez, fechó su acuse de recibo [16].

Cané, digamos, se interrogaba sobre algo importante: «Tengo curiosidad—le decía—de saber qué vida habrá llevado usted para escribir esas cosas tan lindas y tan verdaderas, que no se trazan al resplandor de la pura y abstracta especulación, pero que se aprenden dejando en el camino de la vida algo de sí mismo: los débiles, la lana, como el carnero; los fuertes, sus entrañas, como el pelícano...»

La respuesta tenía carne y lastimaduras y estaba en la propia existencia del escritor bonaerense. Y además la daba el artista en memorables versos de *La vuelta:* «Aquí no hay imitación, / Esta es pura realidá», o bien: «Mucho ha habido que mascar / Para echar esta bravata»; y en muchísimos más.

Las dos geografías del poema

Las peregrinaciones del poeta (en el poema, «estas pelegrinaciones», canto XIII de la *Ida)* tienen mucho que ver con lo que vengo llamando desde hace tiempo la doble *geografía* del *Martín Fierro,* ostensibles a partir de la expresión y de múltiples significados hernandinos: una geografía física, con su topografía, fauna y flora, que corresponde fielmente a la llanura o pampa bonaerense y a lo que se conocía por «el desierto», y otra, espiritual y humana, que debemos correr hacia el Norte y Nordeste: hacia la Mesopotamia, el Estado Oriental del Uruguay y Río Grande del Sur, regiones que el poeta conoció, caminó y amó intensamente, con toda su militancia de criollo en desgracia.

En un artículo de hace meses, de divulgación, tratamos de fijar una vez más la geografía física del poema, sobre la cual no caben incertidumbres. Alguien que ha estudiado como especialista esa geografía, el profesor Horacio A. Difrieri, determina qué zona pampeana debe con-

---

[15] En *El gaucho Martín Fierro,* 14.ª ed., Buenos Aires, 1894.
[16] *Ibidem.*

siderarse rigurosamente como «desierto». Ella abarca una extensión de 200 a 350 kilómetros, de Este a Oeste, entre la nueva línea de frontera —la de 1870—y «el borde de la formación del monte cuyo más corpulento representante es el caldén *(Prosopis caldenia),* árbol grande que crece en pobladas masas o en isletas, alternando con dilatadas extensiones de dunas continentales fijas o en movimiento por obra de los fuertes vientos procedentes casi siempre del cuadrante sudoeste» [17].

Las tolderías indígenas se hallaban establecidas y dispersas en un vasto territorio, al norte del río Colorado y entre éste y el río Negro. Unos diez mil aborígenes, especialmente ranqueles o rancules, lo habitaban.

Pero este «desierto» hernandino tiene también otra significación esencial: la otra faz de la geografía física. La del gaucho como entidad humana e histórica, fuera de toda abstracción: el «desgraciado hijo del desierto» de que habla en su esquela a Pedro M. Flores. El héroe romántico excede el escenario bonaerense, del mismo modo que lo sobrepasó su creador. El Estado Oriental quedó, como la Mesopotamia argentina, en múltiples giros, dichos o meros vocablos del poema, como en ese «Más lagarto serás vos» o en esa casi enigmática comparación: «como perro con tramojo», que son orientales y no occidentales bonaerenses. Y Río Grande del Sur se reflejó en el verso que dice «la suerte nos dejó aflús», es decir, sin un real, sin un medio, completamente ciegos; y en otros regionalismos, resabios de arcaísmos portugueses y castellanos. Porque la mentada República Guaraní, de fuerte proyección cultural sobre el sur brasileño, el Uruguay y Corrientes y Entre Ríos—una verdadera unidad cultural en un tiempo—, se metió en el poema, casi subrepticiamente, con los abrojos que prendió en las ropas del Hernández peregrino a la fuerza [18].

A tales significantes y significados hispanoamericanos no les corresponde una raíz aborigen, y aquí tocamos un punto que no ha sido lo suficientemente valorado y esclarecido. Cuando Unamuno y Menéndez y Pelayo (en 1894 y 1895, respectivamente) descubrieron la «pura raza» española y los modismos populares hispánicos predominantes en el poema hernandino no estaban en condiciones de información suficiente para advertir que su descubrimiento sobrepasaba con creces la esfera del *Martín Fierro.* Porque lo español popular y arcaico no está sólo en este poema, sino en toda la literatura llamada gauchesca, y en la gauchipolítica, desde sus orígenes, en la medida en que este género refleja el habla de

---

[17] Horacio A. Difrieri: «La geografía del *Martín Fierro*», en *Logos,* núm. 12, Universidad de Buenos Aires, 1972.

[18] Fermín Chávez: «Lo criollo riograndense en el poema de Hernández», en *Brasil/Cultura,* año IV, núm. 27, Buenos Aires, enero-febrero de 1978.

los gauchos, grávida a su vez de vocablos y de «boquiblos» populares españoles.

Si bien no contamos todavía en la Argentina con estudios pormenorizantes de aquella proyección idiomática hispánica—fundamentalmente, con formaciones arcaicas—, la cual se convierte en plantel del habla gaucha y, consecuentemente, de las letras en estilo gaucho, estamos en condiciones de sostener que esta parla no es original del Río de la Plata, hablando con propiedad, sino que proviene de diversas regiones de España donde ella aún sobrevive, bajo idénticas formas, según se puede demostrar.

Términos y boquiblos que viven en América, tales como *mesmo, naide, ande, tavía, verdá, escuro, arrempujan, rajaron, pacencia, rais, pa* y *claro,* lo mismo que las deformaciones de *ido* en *ío* (prometío, nacío) y de *ado* en *ao* («sin pecao concebía», usuales aún hoy en vastas zonas campesinas rioplatenses, estaban vivas en España por lo menos en la primera década de este siglo, cuando el poeta Vicente Medina publicó su obra *El rento. Novela de costumbres murcianas,* en realidad «novela dialogada» o «drama representable», como la llama su autor [19]. Lo mismo ocurre con las palabras terminadas en *ado* y que se convierten también en *au,* forma que se mantiene fresca en mi provincia, Entre Ríos.

Un autor de mi generación, Héctor Nicolás Zinni, ha señalado recientemente esta progenie, poco documentada, después de localizarla en dos raros libros: *La musa del arroyo,* de J. López Silva, Madrid, *circa* 1911, y *Escenas aragonesas,* de J. Víctor Tomey, Buenos Aires, *circa* 1920. Entre otras cosas, en el libro de López Silva documenta la presencia de la expresión *velay,* tan propia de las letras gauchas como equivalente de «Aquí tiene usted» o «Vea usted» [20].

Otro escritor argentino, el santiagueño Orestes di Lullo, un auténtico maestro del folklore y de la cultura de los pueblos del interior, documentó hace casi dos décadas la procedencia de numerosos arcaísmos que, por algún tiempo, los americanos creímos formaciones aborígenes. En textos de viejos autores españoles localizó Di Lullo términos familiares para el pueblo de Santiago del Estero, tales como: *agora, aguaitar, anque, ansí, asegún, dentrar, diz que, entoavía, escuro, estrumento, güeso, horcar, jergones, jeta, ladino, lamber, matadura, matraca, maula, mentar, mesmo, naide, pacencia, sepoltura, polecía, taita, trujiste, velay, vide* y otros [21].

[19] Vicente Medina: *El rento. Novela de costumbres murcianas,* Cartagena, 1907.

[20] Héctor Nicolás Zinni: «La autenticidad de nuestro vocabulario criollo», en *La Prensa,* Buenos Aires, 7 de octubre de 1979.

[21] Orestes Di Lullo: *Elementos para un estudio del habla popular de Santiago del Estero,* Santiago del Estero, 1961.

Desde luego que la tarea de enhebrar las cuentas desparramadas a partir de la ruptura que nos impuso el iluminismo ahistórico no ha sido fácil, ni mucho menos satisfactoria: recién ha comenzado y en ella están empeñados unos pocos investigadores, conscientes de que la cultura oficial argentina ha marginado una tradición siempre salvada por el pueblo.

¿Quiénes descubren el «Martín Fierro»?

Esta marginación es tan visible que se percibe también, con claridad, en el campo de la crítica y valoración del *Martín Fierro*. Porque ocurre que quienes ponderaron el poema en el momento de su aparición, y advirtieron su más hondo contenido, terminaron siendo negados por la crítica académica, que no se tomó el trabajo de averiguar qué había pasado con la obra hernandina en vida del poeta. Sencillamente, se forjó la tesis de que no había merecido el reconocimiento de sus contemporáneos.

Dicha tesis es inconsistente, porque, en rigor de verdad, los hernandistas salen a luz no bien la obra fue puesta en circulación y entró en contacto con el lector urbano y rural. No es verdad que el poema y que José Hernández no interesaran a la generación a que el poeta pertenecía. Ocurrió que los comentaristas modernos de la obra se contentaron, ante ella y ante la figura de Hernández, con repetir ciertos presupuestos, corrientemente aceptados y en gran medida consagrados, que hablan de la nebulosidad de la existencia del poeta y de «un hombre que no tuvo ningún interés por los problemas de la cultura», según afirma olímpicamente Ezequiel Martínez Estrada, para no recurrir al testimonio de críticos mucho más extraviados o extravagantes [22].

Los hechos señalan, con respecto a *La vuelta*—como aquí nos interesa—, que su publicación suscita importantes juicios valorativos en el curso de 1879. Así, los de Miguel Cané, ya citado, de fecha 12 de marzo, y de Ricardo Palma, del 5 de mayo. A ellos se agrega el de Juana Manuela Gorriti, en su carta fechada en Lima el 5 de abril de 1880, en la cual consigna la entusiasta acogida que el poema había tenido en la capital peruana.

Ricardo Palma elogia el contrapunto entre el Negro y Martín Fierro y los consejos de éste a sus hijos, para luego formular este juicio certero: «La poesía popular que cultivaron Hidalgo y Ascasubi está llamada

---

[22] La expresión está en *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, tomo I, México-Buenos Aires, 1948. Pero se han formulado tesis más extravagantes aún, por ejemplo, la de que Hernández no escribió el *Martín Fierro*, cfr. Elías Giménez Vega/Julio González: *Hernandismo y Martinfierrismo*, Buenos Aires, 1975.

a ejercer positiva influencia sobre la moralidad del pueblo. Consagrarse a ella como usted lo hace es ejercer un sacerdocio»[23].

La Gorriti, parienta lejana de Hernández, le comunica la «entusiasta acogida» que ha tenido en Lima el poema, el cual, según ella, era para los peruanos un *rosario en Berbería*. Una especie de sánscrito. Y da el ejemplo de los famosos versos que dicen: «Hicimos como un bendito / Con dos cueros de bagual.» El peruano consultado lo interpretaba así: «en lo del bendito expresa la prontitud con que arreglaron las pieles de ese animal»[24]. La narradora salteña tuvo que explicarle que se trataba de otra cosa: de un toldo improvisado, con la forma en que se ponen las manos para rezar el Bendito, vieja y popular oración castellana.

Quien descubre por primera vez el carácter sociológico o político del libro fue un escritor boliviano, potosino, Pablo Subieta, quien le dedicó al *Martín Fierro* cinco trabajados artículos, publicados en un diario porteño durante el mes de octubre de 1881. Estos cinco artículos, que aparecen oscuramente reproducidos en las primeras ediciones del poema y posteriormente menospreciados por la crítica, deben ser rescatados como los más lúcidos de cuantos se escribieron en vida de Hernández sobre su obra.

«Martín Fierro es más que un payador de pulpería—decía Subieta—; es el filósofo, el revolucionario, el gran político, el moralista, el Prometeo de la campaña, la encarnación palpitante del gran problema social. En el fondo de ese poema sencillo, lacónico y armonioso, se encuentra la verdad desnuda, clara, elocuente; a través de las diáfanas y elegantes vestiduras de nuestra *toilette* social se descubre la llaga cancerosa que corroe las entrañas del organismo.» Y añadía el altoperuano: «Es necesario tener toda la capacidad de espíritu, toda la paciente observación, todo el sentimiento de justicia, todo el aplomo de convicciones de Hernández para haber penetrado y arrostrado tan decididamente la grave cuestión social que agita nuestro seno, casi con tanta vehemencia como el nihilismo, el internacionalismo, el fenianismo, el comunismo o el carbonarismo»[25].

Después de Subieta, el doctor Evaristo Carriego y Pablo della Costa pusieron de relieve el contenido humanista y filosófico del poema hernandino y, con posterioridad a la muerte de Hernández, ocurrida en 1886, enriquecieron la bibliografía sobre el poeta y su obra Rafael Hernández, Adolfo P. Carranza, Juan José García Velloso, Tomás Moncayo Avellán, Unamuno, Menéndez y Pelayo y Alberto Ghiraldo. Este último

[23] En *Martín Fierro*, 14.ª ed., cit.
[24] *Ibidem.*
[25] *Ibidem.*

no solamente puso el nombre de *Martín Fierro* a la importante revista que dirigió entre marzo de 1904 y febrero de 1905, sino que también, al presentarla, repitió palabras textuales de Pablo Subieta, aquel crítico fundamental que las había escrito veinte años antes.

De las fuentes y el pensamiento de Hernández

Por algún tiempo tuvo aceptación entre los intelectuales argentinos la tesis de Leopoldo Lugones según la cual el poema hernandino fue producto de una «creación inconsciente» y el poeta ignoraba «la trascendencia de su obra». Hoy tales asertos resultan insostenibles, después que los principales estudiosos del *Martín Fierro* y de la personalidad de su autor han llegado a otras conclusiones, fundados en lo que el propio poeta sostiene en el primer canto de *La vuelta* y en los más serios testimonios sobre las lecturas de Hernández.

Lo que pinta este pincel
Ni el tiempo lo ha de borrar;
Ninguno se ha de animar
A corregirme la plana;
No pinta quien tiene gana,
Sino quien sabe pintar.
... ...
Y no piensen los oyentes
Que del saber hago alarde...

Sobre la cultura de Hernández, a pesar que el tema da para un libro, contamos ya con suficientes investigaciones como para determinar sus aspectos sustanciales. Ya en 1881 el doctor Nicolás Avellaneda se había referido a ella, indirectamente, en una conocida carta a Florencio Madero donde se preguntaba «¿Qué ha estudiado Martín Fierro?», y se respondía: «Antes de conocer sus habitudes literarias y de revisar su biblioteca, ya lo sospechaba y lo he confirmado después por su propia confesión y por la inspección de sus libros. Ha estudiado, como Cervantes, los proverbios de todos los pueblos y de todos los idiomas, de todas las civilizaciones, es decir, la voz misma de la sabiduría, como los llamaba Salomón. Ha recogido la médula del cerebro humano... No puedo ponerme al habla con mi amigo el doctor Larsen, que se ha ausentado a otras regiones, estudiando el árabe; pero apenas sea posible comunicar con él he de pedirle que estudie los diálogos de *Martín Fierro* y que, despojando los dichos de sus expresiones locales, los restituya a sus verdaderos autores, es decir, al Corán, al Antiguo Testamento, al Evange-

lio, a Confucius o a Epicteto. Estos dos últimos son, sobre todo, los autores predilectos de Martín Fierro y sus dicharachos gauchos no vienen a ser en el fondo sino proverbios chinos o griegos» [26].

La formación estoica de Hernández y su preferencia por los principales autores de dicha escuela filosófica están definitivamente probadas gracias a los estudios realizados por Angel Héctor Azeves, quien efectuó un cotejo de textos que no deja lugar a dudas sobre el estoicismo del poeta bonaerense, transferido a su criatura literaria. Este mismo hernandista completó lo afirmado por Nicolás Avellaneda sobre «los proverbios de todos los pueblos» que Hernández conocía al determinar que en la Argentina de la década de 1870 se contaba con el libro clave para una iniciación en dicha literatura: *La sabiduría popular de todas las naciones o los viages de un bracma,* de Fernando Denis, el cual fue traducido y publicado en Buenos Aires, en 1849, por el culto altoperuano Vicente Pazos Kanki [27]. Por lo demás, el propio Hernández citó ese libro de Denis en uno de sus prólogos.

Otro autor antiguo, anterior a Epicteto, influyó también notablemente en el poeta gaucho, muy probablemente a través de Séneca. Hablo de Publio o Publilio Siro, escritor del siglo I a. C., cuyas sentencias nos llegan especialmente por conducto de Macrobio, Aulio Gelio y el ya citado Séneca.

Hemos rastreado hace tiempo la totalidad de los proverbios atribuidos al poeta dramático latino en una *Collection des Auteurs Latins* [28], con textos bilingües, de 1883, a falta de la obra *Senecae sententiae,* y el resultado de nuestra compulsa ha sido la presencia de este otro estoico en el *Martín Fierro:*

Etiam capillus unus habet umbram suam.	Y hasta el pelo más delgao Hace su sombra en el suelo.
Difficile est custodire quod multis placet. y *Non facile solus serves, quod multis placet.*	Que es muy difícil guardar Prenda que otros codicean.
Recte sapit, periclo qui alieno sapit. y *Ex vitio alterius sapiens emendat suum.*	Que aprovechen la experiencia Del mal en cabeza ajena.

[26] FERMÍN CHÁVEZ: «Los primeros hernandistas», en *Martín Fierro un siglo,* Editorial Xerox Argentina, Buenos Aires, 1972.
[27] Hubo un ejemplar de este libro en la Biblioteca Nacional.
[28] Ejemplar en nuestra Biblioteca Nacional.

En algunos casos la fuente del verso hernandino puede localizarse en más de un autor. Así, en lo que respecta a dos ya consignados: *Es mejor que aprender mucho / El aprender cosas buenas,* proviene sin duda de Séneca, quien escribió: *Libros non refert quam multos habeas, sed quam bonos.* Tan importante como estos descubrimientos en la letra es verificar que la lectura atenta del poema revela una reiteración de temas que fueron los preferidos de los maestros del estoicismo: la amistad, el buen nombre, la miseria, el perdón, el trabajo y el ocio, la vergüenza, la vida como escuela, la lágrima de la mujer, la desgracia como ocasión de virtud, la ignorancia como excusa de pecado, el olvido, la audacia, la muerte como bien cuando la vida es dolor y miedo.

Sospecho que José Hernández fue permeable también a otra influencia, importante en el Río de la Plata: la de Karl Christian Friedrich Krause, representante del idealismo romántico que es considerado figura secundaria en Alemania, pero que supera generosamente ese rango en la cultura hispana y en la hispanoamericana. No digo que el escritor bonaerense fuese krausista en sentido riguroso, sino en un sentido lato, en tanto su inteligencia habría sido influida y fecundada por el pensamiento de Krause, a través de los españoles [29].

Pienso en el concepto krausista de que el individuo no puede ser considerado aisladamente, sino en un todo, como parte de un organismo de mayor comprensión: la amistad, la familia, tribu, pueblo, raza, humanidad. Al mismo tiempo, el organismo donde Dios se realiza es el mundo, que es Dios mismo desarrollado en el tiempo y en el espacio:

En las sagradas alturas
Está el Maestro principal,
Que enseña a cada animal
A procurarse el sustento,
Y le brinda el alimento
A todo ser racional.

Si hay algo característico en el fondo del pensamiento hernandino y de sus programas políticos es ese sentido de solidaridad social propio del krausismo, que es consecuencia de una religiosidad política: de una suerte de misticismo y de «Iglesia de los pobres», tal como lo ha estudiado Pierre Jobit [30]. No podemos demostrar hoy si Hernández conoció la refundición hecha por Julián Sanz del Río del *Ideal de la Humanidad para la vida,* de Krause, que el castellano publicó en 1860, pero sí podemos sospechar fundadamente que el atento periodista y buen lector

[29] En América hubo krausistas en el sentido riguroso, definido por Rafael Altamira: entre otros, Julián Barraquero, en su tesis de 1878; Hipólito Yrigoyen, a través de G. Tiberghien; Wenceslao Escalante y Carlos N. Vergara. En sentido más amplio lo fue José Martí. Cfr. ARTURO ANDRÉS ROIG: *Los krausistas argentinos,* Puebla, México, 1969.

[30] PIERRE JOBIT: «El problema religioso del krausismo», en *Cuadernos de Adán,* II, Madrid, 1945.

que fue el autor de *Martín Fierro* tuvo noticias de la República española de 1873, efímera república de filósofos cuyo tercer presidente fue el krausista Nicolás Salmerón.

Por lo demás, senequismo y krausismo son conceptos complementarios en el tiempo, según tesis, que comparto, de Luis Araquistain. Este autor ha dicho certeramente: «Una de las características de los krausistas españoles fue, en efecto, su gran moral estoica y una austeridad que a veces, contradiciéndose con la vida, lindaba en lo ridículo» [31].

Yo diría que estoica y krausista es la figura protagónica y romántica de Martín Fierro, en quien se encarnó como en ninguno el espíritu del poeta gaucho, rebelde primero y conciliador después, pero siempre dominado por aquella idea que, sin saberlo, le dictó Séneca hace diecinueve siglos: «*Membra sumus corporis magni*».

FERMIN CHAVEZ

Chile, 685, 2.º
BUENOS AIRES (Argentina)

[31] LUIS ARAQUISTAIN: «El krausismo en España», en *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, núm. 44, París, septiembre-octubre de 1960.

DIARIO DE EDIPO

Hemos atravesado una ciudad y ha venido mucha gente a vernos pasar. Nos acosaban con preguntas, querían saber, querían oír de mis propios labios el relato de los hechos. Como si no los conocieran de sobra. Algunos llegaron a ofrecer dinero a Antígona para que de noche cerrada me llevara hasta sus casas. Sólo conseguimos deshacernos de ellos cuando Antígona les advirtió que si no nos dejaban pasar iban a rozarse conmigo y, al parecer, este contacto impuro les da miedo.

Yo, sin embargo, me soporto bastante bien. Creo incluso que me soporto cada vez mejor.

Antígona me guía con devoción. Tal vez con demasiada devoción. Ya se lo he dicho, pero no parece comprender o será que le da miedo comprender. Estoy convencido de que ya sabe lo que la espera. O más precisamente, que ya sabe qué decisión tomará. Resulta imposible impedir que se sacrifique y lo lamento profundamente. Hubiera sido mejor que se quedara en Tebas, que se encariñara con Creón, haciendo como de hija suya. La que sí comprende es Ismena y, sin embargo, no me abandona completamente. De tarde en tarde envía algunas noticias, de las que, por supuesto, yo prescindiría muy a gusto, pues siempre se cree obligada a añadir algunas palabras acerca de sus hermanos, y me parece que por ese lado las cosas no van muy bien. ¿Qué puedo hacer yo?

Eso sí que es lamentable: no poder hacer nada por nadie, no ser nada ni nadie..., sólo un miserable cómico de la legua, cuya única obligación es la de desempeñar estrictamente su papel, sin errar una salida, sin omitir una réplica, si quiere seguir viviendo... Eso es: ¡si quiero seguir viviendo! Ni siquiera estoy seguro de ello..., aunque tal vez me quede un poco de fe en la vida..., por ver en qué para todo esto (ahora me toca a mí ser espectador), si se cumple el destino, si está bien armado el artefacto... Tengo que cargar con mi personaje (por ese lado no me arrepiento de nada, creo haber sido bastante fiel).

Mas..., ¿a qué haberme saltado los ojos?

* * *

Proseguimos nuestra marcha. No quiero saber adónde nos conducirá. Parece que Antígona tuviese su idea, pero no dice nada. Cuando le pregunto, no contesta más que: «Estoy pensando». Y no dice en qué. Podría figurármelo, si no tuviera tanto miedo a la realidad... Tanta realidad acumulada de siglos, en reserva, y que de pronto se pone a gotear, en el momento exacto, como debe ser, sin que una sola gota pueda perderse o cambiar de rumbo... Si no creyese en los oráculos, todo lo que me ha ocurrido hasta ahora sería suficiente para despertar mi fe...

Sin embargo, aún sigo dudando: ¿qué gracia, verdad? «Usted no tiene derecho a dudar», me dijo Antígona un día. El «no tiene derecho» me molestó. Aunque menos, debo confesarlo, que el «usted» perentorio, que me enfureció. Después lo sentí, ya que Antígona estuvo varios días muy afligida.

Es asombroso lo distintos que somos, al contrario de lo que pueda creerse. Muchas veces me es difícil considerarla hija mía. Incluso debo confesar que, en ciertos momentos, me resulta imposible, completamente imposible.

Mientras sigo esperando que, a pesar de todo, puede producirse una grieta, una fisura, un brusco accidente capaz de detener el curso de esta comedia, mientras mis dudas sobre la fatalidad siguen nutriéndose con esta esperanza (aunque en el fondo esté convencido de que no habrá tal accidente, de que todo ocurrirá según tiene que ocurrir). Antígona, mientras tanto, continúa poniendo en duda el encadenamiento de los hechos, de tanta realidad acumulada, de toda esta fatalidad. Y le duele mucho más que a mí. El accidente capaz de salvarme sólo causaría la pérdida de Antígona, pues su sentido de la vida (sentido que me cuesta trabajo hacerle expresar) sólo depende del cumplimiento exacto de lo que está escrito. De modo que si yo me salvo, ella se pierde...

Pero no hay manera de hacerle admitir que su sacrificio no sirve para nada; que su abnegación, su fidelidad, son poco menos que ilusorias; que sólo cobrarían verdadero sentido de ocurrir el accidente, lo cual sería para ella el único modo de cumplir con lo que un día le oí llamar su «destino»...

* * *

«Está escrito. ¡Todo está escrito!»

«Ya lo sé, ¿y qué?»

«No hay remedio. No hay ningún remedio.»

He despertado de golpe. El que hablaba en mis sueños era un hombrecillo negro con cara de saltamontes. Me reprendía el no amar lo suficiente a Antígona, el no amarla con ese amor piedad que me tiene sin cuidado y que nunca me ha servido de nada. Ni siquiera para conmigo mismo.

El hombrecillo me trató de «monstruo», apelación a la que estoy acostumbrado. Prefiero el horror que inspiro a las muchedumbres, a esa compasión con la que a veces me topo y que siempre me resulta molesta y degradante.

Sinceramente, si de algo me arrepiento, no es de haber matado a mi padre o de haberme acostado con mi madre, sino de haberme ofuscado como una bestia hasta sacarme los ojos. De lo contrario, verían lo que es un monstruo, un monstruo de verdad, y la compasión cambiaría de bando.

«Edipo, Edipo, ten piedad de tus esclavos, ten piedad de los que te imploran gimiendo y llorando.»

¡Cuántas veces habré soñado con esta escena de un Edipo triunfante que responde!:

«Está bien. Soltadlos y que retumben los valles con sus vanas súplicas.»

Un monstruo, eso es, un monstruo al que la historia hubiese perseguido durante largo tiempo. Pero un monstruo inalcanzable, a no ser por la fatalidad, por la sentencia del oráculo, que terminarán por descifrar y que anunciará el reino de mi terror.

Al artefacto ése, tal vez hubiese obligado a descomponerse un poco, a la gotita de tiempo, a caer un poco de lado...

Pero ¡había que pensarlo antes!

* * *

Noches de insomnio.

He conseguido de Antígona (¡qué carácter el suyo!) que nos quedemos unos días en esta choza, a orillas del mar. Aquí se me figura que estoy esperando algo. Pura ilusión, pues lo único que espero es la muerte. Sin prisa, como sin recelo. Duermo mal. A menudo desvelado por un rumor en la playa, de alguien que rondase por acá. Salgo a tientas para escuchar. No hay nadie. Solamente el mar, agazapado en la espera.

¿Por qué me habré saltado los ojos? ¿Por qué?

Desde que tengo la obsesión de esta pregunta siento algo de lástima por mí mismo. Claro que no es nada agradable enterarte de que tu esposa es tu propia madre, de que los hijos son tus hermanos...; es as-

queroso y a primera vista indignante. Pensándolo mejor, te vas acostumbrando a la idea hasta que descubres que, después de todo, tal vez no tenga la importancia que se le concede. No creo que haya sido nunca particularmente sensible a esas cosas; además, en aquellos momentos, ya había vivido bastante, ya había observado bastantes casos parecidos o peores como para no dejarme llevar al paroxismo de la desesperación.

A mi padre no lo había visto nunca. En cuanto a mi madre (mi esposa), cuando pensaba en ella recuerdo que era en esta forma: «Me abandonó de pequeño, y desnudo, atado de pies y manos sobre una roca», y esto era ya un deseo de venganza en ciernes. Ni su muerte podía importarme ya. En mí ya no había amor: sólo quedaba el deseo de venganza.

Luego, ¿a qué haberme sacado los ojos con sus propios alfileres? ¿A qué haberme ensañado contra este rostro?

Por despecho, Edipo; por despecho. De que te engañaran, de que los hechos ocurrieran a espaldas tuyas sin que tuvieras ni culpa ni responsabilidad.

* * *

Antígona ya no hablaba de salir de aquí. El día entero se está en el umbral, inmóvil y callada, mirando... ¡Mirando!

Esta tarde, me acerqué sin hacer ruido y le pregunté:

«Antígona, cuéntame lo que ves; dime.»

Ha seguido callando. Un poco avergonzado, he permanecido junto a ella, junto a su silencio, que considero valioso, inapreciable y, por qué no decirlo, incomprensible. En mí no hay silencio. No lo habrá nunca más. En mí sólo hay una fuerza, como la fuerza de un torrente, arrolladora, impetuosa, que va a perderse allá lejos, en el infinito. «Nuestra fuerza..., los ríos que van a dar en la mar...»

Me acuerdo de aquel canto que oí un día, camino de Tebas. Un muchacho se acercaba. En la mano llevaba un ramo de olivo que le servía para guiar el hato de cabras. Les tiraba piedras de cuando en cuando y cantaba.

Detuve mi montura para escuchar, y en aquel instante alguien me llamó. ¡Qué estupidez! El rey de Tebas no podía escuchar el final de la canción... Una vez más, todo estaba escrito...

¿Por qué ponerme a pensar en aquel muchacho, por qué este deseo de tenerlo cerca de mí esta noche? Quizá no tuviera él estos silencios. O si los tuviera, quizá podríamos compartirlos. Luego tal vez me diría: «Edipo, ¿ves el mar?», y yo podría decirle que sí sin mentir.

Con Antígona no puede ser. La siento presa de ese único silencio, el silencio de su presencia, que me rechaza más y más cada día.

Bien es verdad que no tenemos gran cosa que decirnos. ¡Qué bien sabe llevar el peso de «su» fatalidad! Pues se trata de «su» fatalidad; es propiedad suya, su bien, su vida. ¿Cómo reprochárselo? ¿Acaso no estoy yo también lo bastante solo frente a la mía? Lo que le reprocho no es eso, sino esa actitud suya de «usted no puede comprender, déjeme»; ese afán suyo, diabólico, de absoluto, que rechaza cualquier compasión...

Sin embargo, creo que la entiendo bien y me da vergüenza turbar su silencio. Algunas veces, ¡cómo me gustaría que me hablara del mar!

* * *

Me dejo guiar por Antígona. Es ella la que elige los lugares de reposo, la que decide las distancias de cada jornada. Prosiguiendo siempre, como impulsada por una intuición, hacia esa meta que no conoce. Procuro hacerle cada vez menos preguntas, pero me doy cuenta de que vamos por buen camino (lo llamo bueno por ser el que me ha sido trazado). Es evidente que ella no sabe nada de estas cosas y que camina al azar, pero con una seguridad espantosa.

A veces, en mis adentros, oigo una voz: «Edipo, Edipo—me dice—, cambia de ruta, cambia el destino», pero yo me río, me río tanto que Antígona despierta.

* * *

Sigue sin hablar de marcharnos. Esta mañana salió a caminar por la playa oí que me gritaba con su vocecilla aguda: «Padre, volveré en seguida». Yo también salí, recostándome en la arena.

¿Qué estará esperando la Antígona de las despedidas? Como no sea algún mensaje de Ismena. O de sus hermanos. No habla nunca de ellos, pero sé que tiene contactos con Polinicio. Al enterarme de ello, me enfurecí. Una vez más. Le prohibí que atendiera a los mensajeros de sus hermanos. Después me arrepentí. Aunque sin razón, ya que Antígona siempre se sale con la suya. Cuando quiero que tome una decisión, basta que le sugiera la idea contraria. De modo que sigue recibiendo mensajes de todo el mundo. Hasta de Creón, que ha preguntado por mí. El viejo hipócrita sigue progresando en el conocimiento de los oráculos y estoy seguro de que ya se ha enterado. Aún tengo tiempo de pensarlo. A veces, una decisión acarrea otra. Sería divertido vengarse. Pero ¿a qué vengarme, con estos ojos muertos?

* * *

Ha vuelto el hombre del sueño. En actitud «suplicante», lo cual no me gusta nada. Estaba de pie. Lo adivinaba ante mí con los brazos en cruz, la mirada fija. Le temblaban los labios al decirme:

«Edipo, ¿por qué te detienes?»

«Porque estoy cansado.»

«No, Edipo. Todavía no, todavía no.»

Eso no augura nada bueno. Me consuelo pensando que esta vez no me tomarán desprevenido. Sé lo que tengo que hacer y lo haré hasta el final, sin cambiar un ápice. Veremos si todo ocurre como tiene que ocurrir o si interviene un poco de fantasía.

A pesar de todo, me pesa tener que abandonar este refugio, en donde he tenido la posibilidad de ordenar mis pensamientos.

Si he de marcharme, lo haré sin entusiasmo. Me bastaría un átomo de voluntad para decir que no. Estoy seguro de que mañana Antígona dirá:

«Padre, tenemos que irnos.»

«¿Y por qué, Antígona; no estás a gusto aquí?»

«Tenemos que irnos, padre.»

Y ante su «tenemos que irnos», tendremos efectivamente que irnos.

Pero ¿y si me quedara? ¿Si me negara a moverme de aquí? ¿Si hiciera de esta cabaña mi retiro? ¿Cómo se las arreglaría el oráculo, el oráculo que me empuja hacia la ciudad?

* * *

Antígona no ha vuelto. O más bien, ha vuelto, pero sin decir nada. Estuve esperando todo el día. Se había ido otra vez hacia la playa. Volvió tarde. Me hice el dormido. La oí aproximarse, detenerse, mirándome, sin duda. Después se alejó cuidando de no hacer ruido. Ahora está durmiendo.

* * *

¡Ya está! Antígona ha hablado:

«Padre, nos vamos.»

«¿Por qué, Antígona?»

«Tenemos que irnos, padre.»

«No, Antígona; no. Nos quedamos.»

He esperado su respuesta. Sólo oía su aliento. Corto, más rápido de lo que acostumbra. Después:

«Está bien, padre.»

Y se ha ido a la playa.

* * *

Estoy solo. Solo ante esa fuerza monstruosa que ante mí se yergue. ¿Por qué ante mí? Esa fuerza está en mí, esa fuerza soy yo. Mundos y posibilidades de mundos, en marcha, en acción, en lo más recóndito de mi ser, al acecho de un signo para irrumpir...

¡Qué desamparo el de este destino asido de las garras de la muchedumbre! ¡Imposible librarse de ellas! Edipo, en este tremendo juego entre la luz y las tinieblas: ¿Por qué haberte puesto en tu contra? ¿Por qué? ¿Por qué?

¿De qué te sirvió tu gran clarividencia, tan meticulosamente aprendida, cuidada, templada por los rayos de un ingenio limpio y agudo? ¿Por qué haberte sumido, tú que eras la clave de la Esfinge, tú que no reconocías más soberanía que la de aquel resplandor inmaculado, por qué haberte sumido, únicamente por tu violencia, en estos torbellinos de tinieblas? ¡Qué ingenuidad! ¡Y qué ira, por siempre inútil, la que te azota en tu gesta impotente! No te muevas, Edipo; no te muevas. Una sola palabra y todo estalla, todo se pulveriza, y sólo quedas tú. Solo. Unico. Con toda esa potencia, no la del tiempo, sino la del destiempo, la de la eternidad, ese resplandor que se despliega cada vez más, cada vez más lejos, arrojados de pronto a los horrores de un pozo negro. ¿Qué voluntad te empujaba? Esa voluntad inesperada (pero que tiene el peso exacto de la tuya, ahora me doy cuenta), ¡pues buen cuidado tuvieron de no revelártela!

Tu largo caminar por las profundidades de ti mismo sólo desemboca en ese pozo sonoro y sin fondo, en donde lo único humano que aún se manifiesta no consigue apurar la ponzoña de tu nombre. ¡Edipo! ¡Edipo! ¡Edipo del sino y del destino, Edipo de la disonancia y del desorden interior y sin fin! ¿Tendrá que ser continuo este caminar de albas y crepúsculos a lo largo de una noche sin límites, por entre la lenta peregrinación de la muchedumbre atenta y piadosa, compasiva, acusadora de un mal que no es el mío? Horror..., horror de ser un hombre solo, único, para siempre... Pero la soledad de las altas cumbres, ¿no la habré deseado? ¿Será ésta? Mentiras. ¿A quién acusar sino a ti mismo? Mis devaneos arrojan sobre los hechos la horrenda culpa de un suceso trivial, vulgar, sin consecuencias, sin importancia. Mas yo... El Yo deslumbrante y que sabe. El Yo de la clave y de la luz eterna. ¿Cómo no desgarrar este rostro en un gesto de profanación, envilecido por su vano sentido de redención?

Más allá estaba el Yo. El Yo de Edipo, que no supiste reconocer a tiempo. Que llevaste hasta el límite de un juego en el que no participabas. Juego que anulaste en un gesto de cólera. Yo no quería aquel juego. Me habéis usurpado a mí mismo. Pero ¿qué dices? ¿A qué ex-

tremos te dejas llevar? Tú eras Edipo, con toda tu presencia, asombrosa y fuerte. Eras Tú, y nadie más que Tú conoció el acto; nadie más, Edipo. Esta ira es sólo tu ira.

* * *

Contemplar el cielo y el mar. Viajes. En aquel tiempo andaba libremente. Ante mí se perfilaba el deseo. Deseo que tal vez fuera un Todo.

Encaramados en las colinas había pueblecitos, caminos, olivares. Un caminante. Una sombra recortándose sobre el muro de un templo rústico. Aquella sombra eras tú. En aquel tiempo había una pregunta para cada cosa. Para el pueblo y la colina, para el sendero y el olivar, para el caminante y para la sombra, para la sombra que eras tú. También había respuestas: un derroche de respuestas, un vendaval de respuestas, a todo viento, a toda lluvia. El caminante se detenía para preguntar. «¿Quién eres, viajero? ¿Adónde vas? ¿Cuál es tu patria? ¿Cuál es tu nombre y el de tu patria?» Y a veces, al caer la noche, en el silencio de una afable hospitalidad: «¿Cuál es tu deseo?» Para todo había una respuesta: para el pueblo y para el camino, para el caminante, para la sombra en el muro del templo rústico; respuestas que eran risas...

Entonces habló la Esfinge.

¿Cómo olvidarlo? ¿Cómo tratar de olvidar el olvido del oráculo? En adelante estaba la Esfinge. La Esfinge. Me acuerdo...

Aquella mañana. Recostado en el tronco de un árbol. Contemplando perdidamente la subida de la luz. Sin alteración y sin ruptura. Yo. El árbol. La luz. Nada delante. Nada detrás. Sobre todo, nada detrás. Presencia. Unidad. El árbol, yo, la luz. En la pendiente, un campo quemado, arrancados los rastrojos a la sequedad de la tierra. Un grillo. Tal vez dos. O millares. El chirriar agudo en el resplandor. Insecto y luz. Sin fin. Para siempre. Nada más. Y la fuerza de la sequía. Y el árbol detrás de mí. Nada más. El árbol y Edipo...

Por vez primera el nombre evoca en ti el recuerdo de la luz. De la luz sobre el muro brotando del chirrido de un insecto, en la pendiente del campo calcinado y reseco.

¿Qué luz es ésa, Edipo?

¡Atrás no hay nada. Nada. Nada. Sólo el árbol!

Fue entonces, al entornar los párpados ardientes, cuando vi al muchacho. Desnudo casi, a orillas de la sombra. Sus ojos. Sus dientes. Sin decir nada. No podía decir nada. No tenía nada que decir: estaba contemplando a Edipo.

No me moví. Permanecíamos unidos por la fuerza de la mirada. Mirando lo admirable: Edipo, el muchacho. No existía nada más.

De pronto, la luz le dio de lleno en el rostro y se me acercó. Perseguido por la luz. Se acercó más y más, hasta rozarme, hasta que la luz barriera de mi rostro las tinieblas. Extendió el brazo y dijo duramente:

«Nadie puede responder a la Esfinge. Todo lo va a devorar.

Está ahí.»

Y apuntaba la llanura, la llanura de donde brotaba la luz.

* * *

Todo era posible en aquel tiempo.

Cuando yo era yo.

* * *

Era un bicho más bien pequeño. Acurrucado junto a un seto de adelfas. Mirando la lejanía, más allá del camino. Le di golpecitos en el hombro con la punta de la vara para darme a conocer. Ni siquiera alzó la cabeza. Sólo se le veían los ojos: redondos, turbios, enormes. De cuando en cuando sobre los labios resecos se pasaba la punta de la lengua rosada. Hablaba con voz lenta, monótona, vacilante. Anochecía. Muy pronto todo estuvo terminado.

* * *

Aún siento aquella repugnancia. Un líquido pegajoso y blanquecino me había salpicado y me alejé para lavarme en una fuente que corría un poco más arriba, junto al camino. Hacía un calor atroz. Ya era de noche. Me tendí junto al manantial y soñé que alguien se reía, se reía desaforadamente detrás de mí. Me era imposible adueñarme de aquella risa. No había más que aquella risa y un resplandor extraño, como el de una antorcha luciendo en la oscuridad de un santuario.

A la mañana me despertó un campesino que pasaba por allí. Me preguntó si sabía y le dije que sí. También me preguntó si era yo. Y se fue apresuradamente hacia la ciudad.

Regresé allá, a ver. No se le veía la cabeza, escondida en las adelfas, pero sí las patas, rígidas, apuntando al cielo, y la huella de las garras en la arena. Me sorprendió de veras el no experimentar ninguna clase de alegría ni de deseo. Todo estaba en calma. Como de costumbre. ¡Y yo, que hasta el día anterior no había vivido más que con aquel resplandor, eché a caminar por los senderos polvorientos!

Ahora ya lo sé todo y brota en mí como un amor (¿será verdaderamente amor?) por el bicho. No puede ser piedad.

* * *

Si Antígona insiste tanto en que tenemos que marcharnos es que se habrá enterado de algo. He pensado preguntar por el mensajero, pues estoy seguro de que ha venido. Pero prefiero conservar mis ilusiones, mecidas por los vientos marinos.

Hemos tenido que marcharnos. Ismena envió un mensaje: Creón me anda buscando. Ya se ha enterado de lo del oráculo.

Ya nada podrá venir a interponerse. ¡Qué fastidio!

* * *

Caminamos.

* * *

Nos hemos cruzado con unos labriegos. Nos obsequiaron con miel y vino. Con ellos venía un muchacho que tocaba la flauta. Quise alargar la mano hacia él, pero Antígona me la apartó.

* * *

Seguimos caminando.

* * *

Viene gente. Jurando a gritos. Antígona los escucha (o hace como que escucha). Algunos están a pocos pasos de mí. No distingo sus palabras. Las conozco. Conozco todas las palabras, todas las preguntas, todas las respuestas. Son siempre las mismas. Sus voces me señalan el camino. Surgen del olvido y a él regresan. Antígona finge contestarles. ¿Qué les dirá?

Un día, a la salida de Tebas, se acercaron unos ancianos. «Edipo, te compadecemos.» Tuve ganas de tirarles piedras. A veces, al llegar a una aldea, viene un mensajero a nuestro encuentro a pedir que nos alejemos. En otros sitios toman aparte a Antígona y le preguntan: «Y ahora, ¿qué?»

Ya no los oigo. Antígona sigue rehusando el juego. Antígona no dice nunca nada. Nunca se queja. A veces, durante las noches, me despierto a gritos. La oigo revolverse en el lecho con impaciencia. Pero sin decir nada. Nunca.

* * *

No sé ni dónde estamos.

No quiero preguntar. Además, todo me es igual.

Por el camino, ya cruzamos menos gente. Se contentan con hacer el saludo ritual.

* * *

Descansar. Sumir el rostro en el polvo. No esperar nada. Ser eso que se espera a sí mismo. Ese algo que sigue existiendo y que carece de importancia.

* * *

Rechazo el pasado, pero ¿cómo rechazarlo si hay que ir hacia él?

No doy ningún sentido a mi marcha. Antígona me conduce. Aunque no conoce la meta, tal vez sepa quién la conduce a ella. Se resigna. No cesa de resignarse. Su aliento, a mi lado, es un «sí» constante. Y yo tengo que ser la fuerza de este «sí». Apenas salimos de Tebas cuando un deseo brotó en mí. Bastaba que Antígona fuera lo que podíamos ser, que Antígona dijera que no. Que no hubiera ya ni Edipo ni Antígona. Sólo una mirada mía en la nitidez de la muchacha.

* * *

Prefiere resignarse. Yo, no. Yo, no me conformo.

Soy la noche que avanza detrás de Antígona.

* * *

Descansamos junto a una fuente. Antígona me ha dejado solo un momento y oigo que se me acerca un muchacho. Lo siento avanzar, pararse, mirarme.

«Soy Edipo.»

«Y yo, Eupáminos.»

«¿Qué estás haciendo?»

«Voy cuidando del rebaño. ¿Y tú?»

«Yo, voy caminando.»

«¿Adónde vas?»

«Adonde me lleven los dioses.»

Se acerca más, aún más; de pronto siento el contacto de sus labios sobre mi mano y lo oigo que sale corriendo.

Recuerdo al otro muchacho que aquella mañana señalaba tembloroso lo que había de ser este camino.

* * *

Cuando Eteocles y Polinicio se hayan herido de muerte en su estúpido combate, la gente dirá: «Edipo lo quiso». Pues sepan que Edipo no quería nada, que Edipo no podía ya nada, que Edipo estaba muerto, devorado por la Esfinge.

A Eteocles y Polinicio ni los amo ni los odio. Ni a Creón ni a Tebas, que me es indiferente. Lo que tiene que ocurrir me da hastío, y sólo aspiro al reposo con la faz en el polvo del camino.

Entonces tal vez haya un Dios que me llame y me diga: «Edipo, levanta». Y si es preciso que Edipo se levante, Edipo se levantará. Tal vez sea necesario, y si lo es, Edipo no se negará a ello. No podía negarse. Así que ya no hay Edipo, como ya no lo había para subir al trono de Tebas. Ya estaba todo dispuesto para que los números cayeran ordenados en torno a mi nombre.

¿Fuiste alguna vez Edipo? Entonces creías que sí, cuando huiste de tu patria en busca de tu deseo. Deseo ignorado. Deseo batido por los días y las noches con ademán de remeros que levantan los mares junto al horizonte esquivo.

Lo que no había de producirse.

* * *

¿Será posible tener fe sin preguntar el significado?

Yo la tengo, Antígona; pero hasta el final también tendré esperanza.

* * *

Tan insoportable es que compadezcan a Edipo, como que lo tengan por responsable. Lo que soy, cada cual ha de serlo a su modo. Por suerte. O mala suerte.

Sin embargo, yo no me resigno totalmente. Sigo esperando el accidente de última hora. Entonces sí que nada tendrá sentido y debo confesar que tal desbarajuste me encanta...

De no quitarme la vista, tal vez hubiera podido aún intervenir. Pero ¿en qué sentido? En adelante, cualquier intento podía caer en la trampa, y lo que tenía que ocurrir, ya no había forma de impedirlo.

Pero ¿y si las cosas no debieran de ocurrir? ¿Si, a pesar de mis ojos muertos, Antígona fuera ahora mi única fatalidad?

* * *

Esta noche me he levantado con intención de huir. Iba ebrio de luz, inmerso en un gran resplandor. Al salir cuidé de no despertar a Antígona y empecé a subir la suave pendiente de la colina. Pronto

tropecé con un seto de espinos, luego me di contra un árbol. Sentado a orillas de un arroyo que oía fluir quise beber, pero mis manos sólo encontraban la arena; mucho tiempo después encontraron, por fin, entre la grama, un hueco por donde corría el agua. Me incorporé, entré en el arroyo y me puse a seguir su corriente, en dirección del mar.

Avanzaba con gran dificultad, tropezando con las ramas y rasguñándome con las zarzas a cada paso. Iba pensando en el mar. Me agitaba una fiebre extraña. A mi alrededor, la noche menguaba sus violencias con largos silencios. Me detuve y del silencio brotó un grito, seguido de otro y de otro... La noche entera expulsaba sus gritos uno a uno, persiguiéndose, mezclándose, espantosos. Me eché a andar otra vez para acallarlos, pero continuaban, cada vez más violentos, cada vez más numerosos. Agité las piernas en el agua ruidosamente; di palmadas. La noche seguía arrojándose sobre mí. Sin tregua.

Entonces grité: «Antígona». Y Antígona vino a mi encuentro...

* * *

Llevamos tres días caminando. Un hombre nos ha dado alcance: «Cuídate, Edipo». Huimos. La huida me produce una amarga alegría.

* * *

Llegaremos pronto. Encaramada en lo alto de un cerro, Antígona ha gritado: «Se ve una ciudad». ¿Será ya Atenas? No quiero preguntar. Quiero ir hasta el final a tientas. Nadie estuvo nunca tan resignado con su destino ni tan seguro de él.

* * *

Tiempo y horror. Concluida la jornada. Hay gente esperando para ver en qué termina todo esto. A nuestros pies: Atenas.

Atraído por mi nombre ha venido el rey de estas tierras. He tenido que hablar:

«He venido de lejos a traerte la ofrenda de mi cuerpo. De mi cuerpo, no; de mi cadáver. Tienes que encargarte de su custodia.»

«¿Qué es lo que temes?»

No podía contestarle: todo y nada.

Antígona irrumpió mientras conversábamos anunciando a Ismena. Detrás de ella viene Creón con una tropa armada para prenderme.

Ismena habla con voz doliente, como la de un herido. A ratos, un quejido ronco de Antígona. El rey me promete protección. Luego, Ismena cuenta de Tebas, de Creón, de mis hijos. ¿Cuándo terminaré de una vez con toda esta familia?

No escucho lo que dice, atento a cierta calidad del aire que me era desconocida. Conservo aún la sensación de un ocaso encendido. Creo que la incoherencia de mis palabras disgusta a Ismena, irrita a Antígona. No he entendido nada de lo que decían. Cómo explicarles que todo transcurre tan lejos de mí. He venido aquí a morir. Para que cada cosa se cumpla. Lo que haya después me deja sin cuidado. No temo ninguna acusación: ¿Cómo acusar a lo inmóvil de que no lo sea?...

¡Quieran los dioses que todo acabe pronto! Estoy cansado de un juego del que conozco todas las suertes sin conocer su razón de ser.

* * *

Ya sólo me toca esperar. Ismena y Antígona hablan en voz baja. La guardia vigila discretamente a nuestro alrededor. La gente nos trae regalos. Los árboles próximos están repletos de pájaros. En la cuenca del arroyo corre un agua clarísima. Los dioses reciben y aceptan los sacrificios. Edipo espera.

Me cuesta trabajo esbozar mi propio personaje, igual que el que traza surcos en la tierra dura con bueyes novatos que tiran nerviosos hacia los lados opuestos. Me olvido de mi personaje; luego me vuelve otra vez en mente. Ahora se trata únicamente de ti constantemente. ¡Actor, actor, actor!

¿Cuándo dará un dios inteligente el último golpe de este espectáculo, sólo aceptado por falta de empleo?

¡Familia mía, ya no tanto espantosa como grotesca y sórdida! ¡Todos acuden en torno a mí como si fuera propiedad suya! ¡Como si fuera algo para ellos, como si jamás les hubiera pertenecido! ¿Qué hay de común entre nosotros? ¡Estúpidos! ¡Cobardes! ¡Vuestra única pasión es la búsqueda metódica de la realización! ¿Cuál de vosotros será capaz de levantarse, recoger el puñal y la capa y, sin palabras, sin insultos, sin arrepentimiento y sin perdón, alejarse en el silencio de los días que se avecinan? Actores embrutecidos por el texto y las órdenes del coro, ¡vaciláis entre una mañana que termina y una tarde que cae!

Antígona. Antígona. Quise decirte, gritarte: «¡Vámonos, Antígona. Huyamos como traidores, como bandidos, hacia una tierra sin persecución, una tierra en que los mismos dioses nos ignoren, una tierra en que puedas contestar al que te pregunte mi nombre: 'Es quien es, y nada más; confórmate con esto, saqueador de razones'!»

Antígona. Antígona. ¿Por qué rechazaste mi silencio? ¿Por qué me opusiste obstinadamente esta ruta? ¿Qué razón, qué voluntad te empujaba? ¿Qué deseo o qué ausencia de deseo?

Eres la que eres. La que tienes que ser. La que has sido. Eso es

todo. Antígona: el nombre no basta. Yo soñaba, sin embargo, con extrañas luces: tu voz contra la mía, apoyada en el silencio de lo indefinido, allá donde nada empieza, donde nada termina, donde el presente asume su posibilidad de ser, con su violencia, su fuerza, su luz, con lo propio de su vida. ¿Me comprendes, Antígona?

No, no me comprendes. O más exactamente, te niegas a comprender. Lo que aún es posible, lo sabes, pero lo rechazas. Lo arrojas lejos de ti, como algo deleznable. ¿Por qué? ¿Sólo porque eres Antígona? ¿Sólo porque soy Edipo?

¿Y los otros, Antígona? ¡Los que ahora te acechan con sus pobres ademanes de payasos sanguinarios! ¡Con su manía de amor, de sacrificio, de virtud, con su patria y su religiosidad (ha de ser así y así, y de ningún otro modo)!

¿Y sus caras? Caras de miserables, de impotentes que se aferran a ese amor, a esa patria, a esa honra. ¿También a eso, Antígona, a eso que no representa nada, has de ofrecer el auxilio de tu estela? ¿Y qué auxilio? ¿Qué estela? No la veía trazada por el desenfreno de las violencias infernales, prófugas de lo ignoto, sino «el camino recto», «el camino puro», ¡el camino de la mentira eternizada por falta de imaginación!

Antígona, ¡cuánto te amé en aquel tiempo! Si aún sufro ahora, si aún soy capaz de sufrir, es sólo porque me empeño en rechazar un mundo sin diversidad. Pero yo sé que hay algo más, Antígona, y que bastaría con un poco de amor...

* * *

Esta noche escucho las palabras que pronuncian Ismena y Antígona. Hablan con calma, no tienen pasado ni futuro, están unidas como los hilos que van y vienen formando la trama del telar. Por un instante, tal vez se hayan olvidado de mí. Impasibles, sus voces encubren la noche de un velo indescifrable.

* * *

¡Pero los hechos tienen que estallar!

En la aspereza del mediodía, un rumor de armas y caballos.

Antígona, que imagino muy pálida, súbitamente en pie.

A mi lado, Ismena.

Ha entrado. Está frente a mí. La guardia le espera en la puerta. Me toma de la mano y se pone a hablar. Expone metáforas vibrantes. Insiste. Un pesado silencio cae sobre mí: masa compacta, informe, que se

organiza poco a poco. La siento nacer en lo más recóndito de mi ser. En lo más terrible del ser único. Ha cesado de hablar. Sigo escuchando: imperceptible, el roce de los dedos de mi hija contra el tejido de sus ropas. Ni los caballos se mueven. Fuera, el sol dando en el rostro polvoriento de los hombres.

¿A qué hablar? Polinicio, lo que pudiera decirte, sé que no lo entenderías... Lo que eres, lo que a cada instante vas siendo, la luz que vienes moviendo, la tempestad que estás preparando, no, Polinicio, nada de eso que justifique nada. Ya no sé lo que te dicho; nunca he sabido lo que me preguntabas, atento a mi propio silencio.

Más tarde oí el roce de los dedos de Antígona en la tela del vestido. Yo no quería decir nada y, sin embargo..., la voz dentro de mí, la voz fuera de mi silencio, un tumulto, la última fuerza de mi tumulto..., y creo que grité...

Polinicio, lo que he podido gritarte no tiene importancia. No provenía de mí. Mas ¿quién me creerá? Provenía del Edipo actor, del viejo Edipo, irritado, defensor de una causa inaudible, indiscutible, y sin remordimiento alguno. Una causa exterior, una causa ausente.

* * *

Ve, Polinicio; ve a morir con tu hermano bajo los muros de Tebas. De la muchedumbre atenta a vuestra lucha surgirán clamores de contradicción y de angustia. Creerán darse importancia ayudando con sus jadeos los movimientos tumultuosos de vuestros cuerpos. Hasta que brote la sangre. Entonces brotará el grito y, frente a Tebas, las tropas emprenderán su lenta retirada. En las murallas, la muchedumbre sin aliento aullará como la hiena, y Creón alzará las palmas de las manos hacia el sol agonizante. El que recita por las plazas desiertas y las frías galerías de los palacios, unirá el nombre de Edipo a su canto vespertino, gema engastada en el collar de las letanías. Se irá la muchedumbre, se irán las tropas. Ya se ha ido el sol.

Quedan Eteocles y Polinicio. Los cuerpos yertos entre la grama hollada y la tierra desgajada. Se acerca Antígona, solitaria en lo oscuro de la noche. Tal vez se acuerde de mí, tal vez se acuerde de lo que pudo ser. Vacila un instante al pensar en mí, justamente en mí, en Edipo: su padre y su hermano.

¡Es mi voz, Antígona, la que en ti se ríe!

¡Antígona, para que todo se cumpla hasta el final, hasta el último límite; para que todo se cumpla y sea justo, y no haya ningún silencio, sino este tumulto que brota del caos!

¿Para que todo se cumpla, Antígona, o para ayudar a los dioses a nacer?

* * *

Ya va llegando el momento. Quisiera gozar de un poco de tranquilidad. A cada instante alguno de los personajes se avanza, habla, se retira. La acción se precipita. Estoy solo. A pesar de todo, ellos siguen hablando y yo sigo contestando. Están esperando algo, pero he perdido el hilo. Quisiera hablar con Antígona por última vez.

Me doy cuenta de que nunca he hablado con ella. ¿No me hubiera comprendido? ¿Por qué no haber tratado de hablar con ella siquiera una vez? Tal vez estemos aún a tiempo. Todo esto es un juego y soy el único que lo sabe. Los demás no pueden o no quieren saberlo. Pronto vendrá la muerte, mas aún habrá que cargar con el cadáver.

«¿Tan seguro estás de lo que eres, Edipo? ¿Y quién eres, Edipo?»

Un terrible resplandor oblicuo te ilumina. Todo estaba decidido, previsto, dispuesto, y tu otra cara había de pertenecer a la sombra. ¿No es ésta la que te habla, Edipo? Soy el más ciego de todos en lo hondo de mi tierra. Tropezando de continuo contra este personaje, que (lo sé sin poder comprenderlo) nada tiene que ver conmigo. La sombra contenía un deseo; pero la luz era la luz, no podía ser sino la luz.

¿Qué piden los dioses?

Mi razón enloquece con esta pregunta. Sin duda, se contentarán con coger sin pedir. Queda la posibilidad de la fe.

¡Ay, dioses!, si se hubiese quebrado el destino (cosa que he tratado, aunque flojamente, de conseguir), hubiera depositado en vosotros toda mi confianza. ¿Por qué os la negaría ahora? ¿Porque soy el único que no comprende? Antígona sabe cuál es su respuesta, cuál es su destino, que está en vosotros (que quiere ser vosotros). La realización exacta de todo.

Estoy solo. Solo con estos ojos que no puedo saltarme por segunda vez.

* * *

El reflejo de los antiguos resplandores se esfuma al terminar el día. Espero tu llegada, Creón, para que las cosas se cumplan. Para abandonar, como actor que termina su papel, estas voces, estos gestos, que ya nada tienen que ver conmigo.

De quién sería aquella voz—idea o sueño—que esta noche me llamó: ¡Edipo! ¡Edipo!, y a la que no contesté por no saber a quién llamaba.

Si se lo contase a Antígona, sé que se erguiría en un rincón de la choza, rígida, con la cabeza ligeramente inclinada hacia delante, las manos crispadas, esperando para gritar: «¿Cómo, usted también?»

Por eso me necesitas todavía, Antígona. Necesitas que siga siendo Edipo para ti hasta el final. Es algo que todavía te puedo conceder: seguir siendo Edipo para ti, sólo para ti, hasta el final. Y dejarte la herencia de un nombre al que aferrarte. En medio de tus tinieblas. Quería hablar contigo, Antígona, pero ahora sé que es demasiado tarde. Sobre todo, sé que eres Antígona, que tal vez sea mejor no cambiar nada.

He pensado muchas veces en huir. Ir en busca de algo que fuera sólo mío. Abandonar de una vez a Edipo y dejar a Tebas a su historia, que me es indiferente: no creo en el santo nombre de la patria ni del deber. Demasiado sé (cuestión que otra Esfinge propone y modifica más hábilmente) lo que acarrean esas palabras: vacío, imbecilidad, cobardía, interés, y ya he hecho la prueba de su abyección. Ahora sí que creo en los dioses. Tal vez porque ellos ya no creen en los hombres.

¿Dónde estáis? ¿Qué herencia nos habéis legado? ¿Por qué esto y por qué aquello? Insolentes preguntas. ¿Qué tendréis que ver vosotros con todo esto; vosotros, que sois proyección de nuestra conciencia, ávidos de conocer las incidencias del juego? Lo que estaba escrito, ¿por qué revelarlo si no nos dejabais una vía? La vía del deseo.

* * *

«Edipo, ¿estás dispuesto a seguirme?»

«Pierdes el tiempo, Creón. No debes esperar nada de mí.»

Silencio. Y luego:

«Edipo, no pronunciaré más que una palabra: Tebas.»

Lo sentía muy erguido, imbuido de su deber, con los ojos entornados para darse importancia. Y me reí. El ha proferido un sonido extraño, de entre labios y garganta, y yo sin poder contener la risa.

«Muy bien. Ya que te parece tan divertido, no tengo más que añadir. Sólo que tengo que cumplir con mi deber, Edipo; ese deber que no me da risa y que considero como una obligación sagrada. Edipo: ¡Tu patria te necesita! ¿Te niegas? A pesar tuyo, la servirás.»

Otro silencio.

«Edipo, ¿me has oído?»

Creo que fue entonces cuando me puse a pensar en aquella mañana en que caminaba por la colina, siguiendo sencillamente la colina, en que mi deseo era la colina y el cielo y el mar próximos eran la colina. El azul, el ocre, se extendían más y más a medida que avanzaba mi

deseo. Ilimitado. Sí, creo que me puse a pensar en eso y le tiré en plena cara este banquillo. Se fue sin decir nada. Yo prorrumpí, devorado por la ira:

«¡Muera Tebas! ¡Mueran todas las Tebas!»

Ladrando a la escolta en fuga, como un perro.

* * *

Esta noche he tenido un sueño. Me encontraba en una ciudad desconocida, en una época desconocida. Desempeñaba un pequeño oficio, no sé cuál, pero insignificante, entre la muchedumbre. Andaba por una avenida entre multitud de hombres y mujeres paseando. De repente, se abrió paso un hombrecillo y plantándose delante de mí se echó a gritar: «¡Es él, es él, seguro que es él!»

Algunas personas se acercaron. Quise apartarme de él, pero me cogió del brazo y me dijo muy de prisa, en un murmullo: «Dígales algo, cualquier cosa. ¡Les daría tanto gusto!»

Los otros empezaban también a gritar: «¡Es él, es él. Vengan a verlo!»

«Dígales algo, cualquier cosa—repetía el hombrecillo—, por caridad, por compasión. Si es que tiene fe.»

Para salir del paso, sólo se me ocurrió decir: «Buenas noches». Se oyó un: «¡Ah!», y algunos aplausos. El hombrecillo correteaba por todos lados, exclamando: «¡Qué actor! ¡Qué maravilloso actor!»

Formaban coro; algunos tocaban mis ropas, otros sonreían. Otros gritaban: «¡Diga algo más!»

Por fin traté de liberarme diciendo a los que estaban más cerca de mí:

«Yo no soy el Rey. Sólo soy Edipo.»

Todos se echaron a reír: «Qué bien lo hace—decían—, con qué naturalidad».

¡Qué absurdo!

* * *

Se ha presentado un oficial de Creón preguntando por mí. He consentido atenderlo por curiosidad.

«¿Se acuerda de mí? Yo era niño todavía cuando usted era Rey.»

No me acordaba, pero dije que sí para darle gusto.

«Tebas lo necesita, y el otro día, Creón...»

«Ya sé lo que vas a decir: Tebas necesita mi cadáver. Calcas ha vuelto a hablar. Mejor sería que callase. Lo sé tanto como tú. Poco me importa Tebas.»

«Así favorece a nuestros enemigos.»

«No lo son todavía. Además, traten de evitar que lo sean.»

«Lo serán por su culpa. ¿Por qué se empeña en vengarse sobre el pueblo de una afrenta hecha por Creón?»

«Ni vengarme de Creón ni vengarme sobre el pueblo. Esas cosas ya no tienen nada que ver conmigo.»

«Usted es Edipo.»

«Soy Yo. Y esto me basta.»

«Y Tebas, ¿qué?...»

No saben decir otra palabra: Tebas, Tebas, Tebas. La patria y el deber. El deber y la patria. Se valen de lo que sea para llegar a sus fines. Van a provocar la guerra y ellos lo habrán querido. ¿Cómo explicar todo eso a un joven oficial, al que yo mismo ascendí?

* * *

Ya va llegando el momento. Creón ha tratado de prenderme. Luego de prender a Antígona. Ismena se ha ido. Polinicio y Eteocles están dispuestos a matarse. Creón conservará su dignidad. Antígona tendrá que morir.

A los vientos esparcido, el nombre de Edipo servirá de comentario de morales estrechas. ¡Qué vida más bien empleada!

* * *

Ya no tengo nada que decir.
Lo que pudo ser, no ha sido.
Lo que debía de ser, se ha cumplido.
No se ha probado nada. Sólo este torbellino: locura y pánico.

* * *

Algo se me olvidaba.

Aquellos amaneceres de mi juventud, en los resplandores del estío.

Tal vez entonces fuera posible fundirse con las cosas.

En cuanto a los hombres... ¡Buenas noches!

Antígona, quizá sepas algún día quién he sido.

Yo te amaba, Antígona; te amaba como el viento a través de las llanuras pedregosas; gracias a ti he conocido una esperanza infinita. Pero preferías llegar a la meta. Por ti, y por amor, me he arrastrado hasta ella.

* * *

En mis tinieblas combaten los hombres.
Han apagado las llamas de la luz.
Entre guardias de piedra ha nacido una razón.

* * *

El bicho que profiere principios ha salido de su gruta, bajo los vítores de la multitud. El orador ha unido su palabra a la voz de los perros.

* * *

Dioses que no sean los del tumulto.

* * *

Del bicho,
de la sangre del bicho,
ha nacido
la Pregunta Respuesta
que implica.

* * *

LUCES

Bevinco, 1954.

(Traducción del francés:
Raquel Thiercelin.)

JEAN THIERCELIN

84 Cadenet
SERRE (Francia)

BORGES EN LA SERENA PLENITUD DE SU POESIA: NOTAS SOBRE "EL ORO DE LOS TIGRES" (1972)

La intensificación de la actividad poética de Jorge Luis Borges en los últimos quince años—que a fuerza de manifestarse en tal grado ha podido ser calificada como de un «retorno» a ella [1]—sea tal vez la nota más resaltante en la total producción literaria reciente del gran escritor argentino. Todas las piezas que, después de *Cuaderno San Martín,* fuera escribiendo Borges, se habían ido integrando, en las sucesivas salidas de sus *Poemas* (libro que después cambiaría su título al de *Obra poética,* y el cual publicara desde 1954 la Editorial Emecé de Buenos Aires), en una sección final amparada bajo el epígrafe genérico de «Otras composiciones». Y éstas, al continuar creciendo numéricamente de modo tan acusado, llegaron a reclamar un rótulo identificador ya más específico. Tal resultó ser «El otro, el mismo», que fielmente expresa uno de los sustratos noéticos—el más fuerte sin duda—en aquellas nuevas composiciones. Por fin, *El otro, el mismo,* aparece en 1969 como libro exento: el cuarto y más voluminoso de los rigurosamente poéticos que en tal forma ha dado a la prensa hasta hoy. Contenía todos los poemas escritos entre 1930 y 1967, es decir, posteriores a los agrupados en sus tres iniciales volúmenes de juventud—*Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929)—, pero en su gran mayoría compuestos a lo largo de la pasada década. En ese mismo año de 1969 da a luz un nuevo cuaderno: *Elogio de la sombra.* Y en 1972, otro: *El oro de los tigres.* El ritmo de escritura poética y de su publicación periódica volvía así a ser tan y aún más dinámico que en el de su fecundo y lejano período juvenil [2].

El poema que clausuraba y daba título a *Elogio de la sombra,* libro escrito bajo el signo de la vejez (que puede ser «el tiempo de nuestra dicha», declaraba allí mismo Borges), concluía así:

---

[1] Así lo implica y desarrolla Zunilda Gertel en su libro significativamente titulado *Borges y su retorno a la poesía* (New York: University of Iowa y Las Americas Publishing Co., 1968).

[2] Con posterioridad al libro en que se centra en este ensayo, Borges ha publicado los siguientes volúmenes de poesía: *La rosa profunda* (1975), *La moneda de hierro* (1976) e *Historia de la noche* (1977). El hecho es una ratificación de lo apuntado en el texto.

Llego a mi centro,
a mi álgebra y clave,
a mi espejo.
Pronto sabré quién soy.

Ese acercamiento al momento del reconocimiento definitivo, a ese saber quién se es, tema y apetencia tan borgianos, alcanzaba en ese libro, por la altura de la edad desde donde se lo anunciaba, un clima de evidente, aunque serenísimo patetismo. En aquel poema, Borges volvió a enumerar—como incontables veces antes había hecho, como muchas otras volverá aún a hacer—las *tantas cosas* de su vida. *Ahora puedo olvidarlas,* decía allí, inmediatamente antes del final reproducido, en una reafirmación de esa vocación—destino de olvido que cada vez con mayor estoica firmeza ha ido invocando en su poesía más próxima—. Pero los años, que han seguido pasando y con ellos dilatando ese enfrentamiento a la clave y el centro deseados que sólo la muerte puede otorgar, le han hecho igualmente imposible el olvido de esas sus *tantas cosas* que son él mismo, y le han obligado a retornar de nuevo a ellas. Ha vuelto así a convocarlas mediante la «alusión» o la «mención», las únicas dotes poéticas que, según testimonia en el prólogo de su *Antología personal* (1961), sus dioses le han concedido. Mejor: a su incesante (por obligadamente parcial cada vez) enumeración. Y tal enumeración, uno de los ejes estructurales de toda su poesía (y no sólo de ella), se convertirá así en la sustancia y el mecanismo a un tiempo de *El oro de los tigres.*

Doce años antes, cuando tal posible acercamiento a ese centro último y despejador no se le presentaba con tal inminente urgencia, Borges había escrito, en el epílogo de *El hacedor:*

> Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara [3].

Quizá sea éste uno de los pasajes suyos de mayor utilidad para comprender el sentido más pleno de su obra. Dibujar el mundo no es otra cosa que ir perfilando el propio rostro personal. El movimiento parecería engañosamente dirigirse desde la realidad exterior al yo. Pero, aunque aplicadas en su contexto original a Henri Michaux, unas palabras de Ramón Xirau serían aquí provechosas, pues son igualmente válidas para Borges (y, en última instancia, para todos los hombres que es Borges): «El hombre no es ya un rostro, sino una vertiginosa multiplicación de

---

[3] BORGES: *El hacedor,* 4.ª impresión (Buenos Aires: Emecé Editores, 1967), pág. 111. La primera edición de este libro data de 1960.

rostros; no es el yo que sintetiza las percepciones, sino una variedad multiplicada de centros subjetivos que se desconocen entre sí» [4]. Apenas se necesitará recordar que uno de los impulsos más dramáticos en toda la obra borgiana es su terror sin fondo ante esa laberíntica e insondable multiplicidad del mundo. Y de esa naturaleza múltiple de lo real, la persona que es Borges se siente como una réplica minimizada, a la vez que la más hiriente de todas las posibles, pues es él mismo su más inmediato e insoslayable sufridor. Así, en una primera dimensión, sabe que en cada uno de sus nuevos libros no podrá hacer otra cosa, sino ir añadiendo rasgos a la potencialmente infinita imagen de su cara, lo cual, en principio, no le reconfortará. Pero como le sostiene la igual convicción de que la suya no es sólo la de él, sino la del otro, la de los otros continúa sumando trazos a su bosquejo de un también infinito mapamundi. De un lado, esa aparente ambición cósmica le dará algún sostén al hacerlo sentir parte y resumen del todo universal: la reconocida intuición panteísta que siempre le ha acompañado. De otro, ya que todavía es Borges y como tal, por hombre, limitado, la única vía para conjurar la aplastante opresión de tanta riqueza caótica como encierra «la prolijidad de lo real» será ir sometiendo a una voluntaria reducción ese su diseño del mundo, tarea a la que, por lo demás, no puede renunciar. Y como esa reducción—ese empobrecimiento— no es un objetivo nuevo en él, la más perentoria impresión es la de estar frente a una obra asumida, ante todo, como fidelidad y ejercicio de certeza espiritual (tal como se impusiera desde su temprano poema «Jactancia de quietud», de *Luna de enfrente)*. Mundo que quiere (que hay que) reducir: pobreza. Afincamiento y ahondamiento nada tímidos en ese orbe forzosamente empobrecido: reiteración. No es otra la señal primera de toda la poesía de Borges, y no únicamente de la última.

Esa sugestión se le ha hecho lógicamente notoria al autor mismo antes que a otros. Ya en 1961 escribe, al cabo de ordenar su *Antología personal:* «He comprobado así, una vez más, mi pobreza fundamental». Y en seguida la justifica, humana y ontológicamente: «Esta pobreza no me abate, ya que me da una ilusión de continuidad». Inquietudes, asuntos, configuraciones simbólicas serán siempre los mismos: acotarán una zona cerrada, como ardua defensa de su pequeñez ante la inabarcable y proliferante realidad. Repetirá confesiones análogas al abrir cada nuevo libro. En el prólogo a la *Nueva antología personal,* de 1967, volverá a resumir sus «temas habituales»: la perplejidad metafísica, los muertos que en él perduran, la germanística, el lenguaje, la patria, la paradójica suerte de los poetas. Se sabe ya en un estadio—temático y expresivo—

[4] RAMÓN XIRAU: *Palabra y silencio,* 2.ª edición (México: Siglo XXI Editores, 1971), pág. 149.

estacionario, que no ha de medirse por la capacidad de renovaciones y de asombro y sobre lo cual humildemente no rehúsa incluso llamar la atención. Con un deje levemente humorístico, en *Elogio de la sombra,* alude, de entrada, a «los espejos, laberintos y espadas que ya prevé mi resignado lector...» [5]. En efecto, éste encontrará otra vez lo conocido y, sin embargo, lo recibe, de manera simultánea, como lo mismo y lo otro, el mismo y el otro. En esta posibilidad tan personal, y que hace innecesario todo hurgamiento estilístico sobre ella, reside precisamente la plenitud máxima de la poesía actual de Jorge Luis Borges.

La ironía, ese finísimo instrumento por el que aquél ha logrado sus pasajes más inquietantes, le ha jugado la mejor y más positiva pasada: el haberse alzado a una cima de plenitud precisamente por los medios que, en un sentido racional estricto, menos parecerían hacerla posible. Y va condicionando en los comentaristas y críticos de su obra—y esto no irónica, sino imperativamente—el deber nada molesto de ayudarle en esa «ilusión de continuidad» por él buscada ante su condena existencial de fragmentación e insustancialidad. Porque no queda otro camino que referirse a una obra, tan a voluntad construida a base de una firme identidad consigo misma, sino mediante un lenguaje (unos juicios) que reproduzcan ese móvil fundamental de su creación: hablar de Borges es tener que reproducir el exacto funcionamiento con que él ha puesto y pone en marcha sus palabras. Repetirse. Descontado que *plenitud* no implica aquí, ni muchísimo menos, quedarse en el disfrute de un conseguido y cristalizado estilo, cuanto de aquélla se diga siempre tenderá a aproximarse a lo que, entre otros, pero acaso con mayor penetración, ha escrito el poeta y crítico venezolano Guillermo Sucre sobre Borges. Se trata, y esto lo ha notado certeramente Guillermo Sucre, de una sostenida decisión de absoluto, pero que es propuesta sólo como «una postulación por alcanzar en medio del desamparo radical del hombre». Y para describir, en su libro *Borges, el poeta,* las herramientas de esa decisión, ha tenido que valerse de conceptos como pobreza, penuria, despojamiento, desposesión, humildad, anacronismo, simetría, reiteración. Sus conclusiones nos llevan a la única lectura cabal posible de esa poesía: «Tales actitudes pueden ponernos en el camino de comprender el secreto borgiano: a lo absoluto se llega por la desposesión, por el

[5] Esta autocrítica de tono humorístico la extrema Borges respecto a su obra de ficción, y es un aspecto más de su ironía que no vacila en hacerla volver sobre sí mismo. Respecto a sus relatos ha podido decir: «Me siento como si fuera de alta fidelidad, una especie de máquina, ¿no? Como una fábrica de producir historias sobre confusión de identidades, sobre laberintos, sobre tigres, sobre espejos, sobre gente que no es tal gente, o sobre un hombre que resulta ser él mismo, o sobre un hombre que es para sí su propio enemigo mortal». Véase RICHARD BURGIN: *Conversaciones con Jorge Luis Borges* (Madrid: Taurus, 1974), págs. 148-149.

ascetismo. Ese absoluto es el más profundo objetivo de la poesía y de la obra toda de Borges» [6].

El poeta mismo ha definido el mundo como «una plenitud de pobreza». Y al protagonista-narrador de «Deutsches réquiem» hace decir: «No hay hombre que no aspire a la plenitud, es decir, a la suma de experiencias de que un hombre es capaz; no hay hombre que no tema ser defraudado de alguna parte de ese patrimonio infinito» [7]. La declaración une, en un mismo acorde, la dual y opuesta dirección que de modo inextricable define ese impulso: aspiración y temor, ansia de culminación y sentimiento de fracaso. Abarcar, comprehender con igual grado de conciencia ambos destinos (tal ansia de totalidad y la consecuente asunción de la derrota), no importa que entre sí parezcan anularse, es la clave de esa serena disposición de plenitud en la que ha venido a situarse, con un gesto ejemplar, no ya los rasgos exteriores del trabajo poético de Borges—esto también—, sino el vasto horizonte espiritual desde donde y hacia donde se encamina.

La faz más inmediata de esa plenitud es la diafanidad tersa de una expresión tranquila *(quieta,* diría él) bajo la cual, sin embargo, no es nunca estatismo o inmovilidad lo que se descubre. Por el contrario, todo un tenso juego de polaridades la dota de un ritmo interior nervioso y vivaz. Esas polaridades admitirían una gama infinita de formulaciones, y éstas llegarían a armar un nuevo laberinto verbal. La crítica ha sabido reconocerlas, tras las luminosas pistas que el propio escritor—desdoblado en creador y en observador reflexivo de su propia creación—se ha ocupado pulcramente de ir inscribiendo aquí y allá. Habrá otra vez que enumerarlas: desconfianza en esa misma creación y confianza, no obstante, en el acto poético; duda crítica de la eficacia del lenguaje como instrumento ordenador del cosmos, y anhelo de la palabra fundadora y esencial; reconocimiento de la fragilidad humana y afán de absoluto; imperturbable movimiento dialéctico entre el instante y la eternidad, la pobreza y la sabiduría, la ausencia y la presencia, la memoria y el olvido. Dialécticas que momentáneamente parecerán resolverse en síntesis salvadoras: la eternidad en el instante pleno, la sabiduría en la desposesión, la memoria sentida como «nombre que damos a las grietas del obstinado olvido» (tal cual se la enuncia en un poema, «East Lansing», de *El oro de los tigres).* Hasta sus conocidas anulaciones del tiempo son carcomi-

---

[6] GUILLERMO SUCRE: *Borges el poeta* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1967), página 74. Hay otra edición de este libro, publicado por la Editorial Monte Avila (Caracas) en 1968. Con posterioridad, Sucre ha vuelto sobre la poesía de Borges en dos ensayos: «Borges: El elogio de la sombra» y «Borges, una poética de la desposesión», publicados ambos en la *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh University, U.S.A.), respectivamente, en sus números 72 (1970) y 79 (1972). Para no cansar al lector con citas repetidas de este crítico, es de rigor consignar en cuánto coinciden con Sucre muchas de las ideas aquí desarrolladas, o cuánto deben a su valioso estímulo.

[7] BORGES: *El Aleph,* 3.ª edición (Buenos Aires: Emecé Editores, 1962), págs. 101-102.

das y humanizadas por la aceptación del mismo hecho que pretenden abolir, lo cual permite diagnósticos como éste de Ramón Xirau: «Borges, sensible; Borges, no refutador, sino aceptador de su tiempo y su espacio...» [8]. Precisamente en ese poder de integración está, en sus perspectivas más amplias y más allá del empobrecimiento y la reducción, la raíz de esa plenitud poética que entregan sus libros últimos y hacia la que apuntaba claramente desde su obra primera.

Grave riesgo es así dejarse llevar hacia la imagen de un Borges idealista y excluyentemente berkeliano. Si tal tentación (la de concebir el universo como una proyección de nuestra conciencia, como el sueño de Alguien o de Nadie) le ha aguijado constantemente, no menos fuerte ha sido la de registrar el mundo real, la de reconocerlo y en su verso darle cabida y nombre o darle nombres, en enumeraciones sucesivas y a la manera de Walt Whitman, otra de sus devociones mantenidas y en tal sentido contraria a la del puro idealismo. La pobreza que ha escogido se enriquece así al pretender abarcarlo todo, aun las actitudes de espíritu más contrarias: la fe y el escepticismo, la urgencia de ser y la conciencia de la nada, el saberse persona *(máscara)* y luchar premiosamente por la redentora despersonalización (el desenmascaramiento, que sólo podría hacer factible la disolución panteísta). Por aquí, de nuevo se correría el riesgo de despeñarse en otra serie (paralela y la misma) de binomios contrapuestos, de esos infinitos que Borges se ha complacido en armonizar dentro de la aglobante y totalizadora virtualidad del oxímoron. Desde todos los ángulos, se apunta a esa visión omnicomprensiva—plena—que los exegetas de Borges, sin excepción, concluyen por diagnosticarle. En palabras de Zunilda Gertel: «... hasta llegar al momento presente, plenitud lírica que es la culminación de un proceso cíclico, cuyos elementos contradictorios portan la dialéctica de un equilibrio unificador» [9].

Borges fatiga los temas y los símbolos de Borges; el lector, sus reacciones y recreaciones de Borges; la crítica, sus observaciones sobre Borges. (Se intercambiarían nuestras nadas, apuntaría aquí, entre complacido y escéptico—realista—y a más de cuarenta años después, el Borges que prologara la primera edición de su *Fervor de Buenos Aires).* El círculo se amplía en ondas cada vez mayores, pero naturalmente menos precisas: es de nuevo su imagen circular del hombre, del tiempo, del mundo, de la creación. Tarea frustradora la de escribir sobre una obra que, por otra parte y una vez agarrados a ella, nos impele a continuar girando en

[8] XIRAU: *Palabra y silencio,* págs. 95-96.

[9] ZUNILDA GERTEL: «Cambios fundamentales en la poesía de Borges», *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 245, 1970, pág. 412.

su torno. Pero se trataría de una decisión y una frustración que, por lo demás, están en el centro mismo de la escritura borgiana.

Y a veces, en ese ritual, se equivocan los términos. Se suele hablar de sencillez respecto a la poesía de Borges. Porque en ella se abstenga o, al menos, limite los más característicos juegos intelectuales de su prosa; porque en su evolución lírica muy pronto renegará de la imagen insólita que había frecuentado en los breves años de la «equivocación ultraísta», y porque, en los retoques de una creación que inicialmente pudo lindar con el barroquismo, fue depurando lo que de ello hubiera, se ha precipitado la calificación de sencilla para esa poesía. Y aquél se ha visto urgido a prevenirnos que el escritor «al cabo de los años puede lograr, si son favorables los astros, no la sencillez, que no es nada, sino la modesta y secreta complejidad» [10]. En efecto, el acogerse a valoraciones como las de pobreza y de despojamiento para intentar seguir el hilo más íntimo de su creación, nos puede abocar fácilmente al espejismo de que se está ante una obra simple. Nada menos cierto. Cada texto de Borges es un haz tan apretado de alusiones y tan rico de incitaciones que su lectura se nos vuelve un acto requerido de nuevas y cada vez más hondas versiones. No debe engañar el hecho de que aquél haya rehuido el brillo, la oscuridad o el hermetismo, o el homicida ataque a las texturas del lenguaje, con los que, en cambio, se engalanan pobremente los que a nada problemático se enfrentan (y nos enfrentan) en el ancho mundo de la poesía hispánica. La complejidad de la lírica de Borges emana de ese perturbador mundo que se nos abre tras una dicción aparentemente cristalina. Es, por ello, una complejidad secreta. Y, por decisión, modesta: signo de muy alta madurez en la que, a la vez, el Borges ya pleno de la juventud se continúa a sí mismo. Y aviso más que oportuno en un tiempo en que la otra complejidad, la apócrifa y aparatosa, se pretende conseguir a base de *slogans* crítico-destructivistas que (por modo irónico como en la otra poesía, la «oficialmente» comprometida) arrastran al igual riesgo de la expresión mecanizada y mostrenca. ¡Cuántos poemas críticos /

[10] BORGES: *El otro, el mismo* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1969), pág. 10. El camino borgiano más auténtico para cumplir esa voluntad ha sido su conocida resistencia a la búsqueda sistemática de lo insólito y efectista, que tan temprano le hizo abjurar de los extravíos de la «secta ultraísta» perpetrados por el mismo Borges juvenil. Incluso ha ido dejando sus convicciones al respecto en su trabajo de ficción. En «La busca de Averroes», de *El Aleph*, pone en labios de aquél frases como las siguientes: «... si el fin del poema fuera el asombro, su tiempo no se mediría por siglos, sino por días y por horas y tal vez por minutos (...) Un famoso poeta es menos inventor que descubridor» *(El Aleph*, pág. 114). Inevitablemente se ha dado también en él (y esto constituye una oportuna advertencia a los perseguidores de una modernidad a ultranza, alcanzable sólo por procedimientos externos y mostrencos) una evitación voluntaria del culto a esa manifestación banal de la modernidad. En 1969, al frente de la reedición conjunta de *Luna de enfrente y Cuaderno San Martín*, comienza Borges haciendo un poco de retrospección biográfico-literaria y dando muy precisas señales: «Hacia 1905, Hermann Bahr decidió: *El único deber, ser moderno*. Veintitantos años después yo me impuse también esa obligación del todo superflua. Ser moderno es ser contemporáneo, ser actual; todos fatalmente lo somos». Y esto, dicho por un escritor sin cuya obra la específica modernidad artística de la literatura hispánica general es prácticamente inexplicable, es algo digno de ser tomado muy en cuenta.

crípticos y cuántos poemas proclamas llenan lastimosamente las páginas de las revistas del momento! Frente a un espectáculo tan monótono y servil (servil: no son más que los ecos de los ecos de alguna otra voz o, peor, de alguna consigna allende la poesía), la supuesta y en rigor no exacta «monotonía» de Borges se eleva al rango de una lección impagable de autenticidad, al margen de las posibles «simpatías» o «diferencias» con que a su obra lírica sea posible acercarse.

* * *

Pobreza, serenidad, modestia: tales serían, en síntesis, los caminos interiores de la, sin embargo, innegable hondura de Borges en su trabajo poético. Y nada más modesto también que el sentido que rige la composición de sus colecciones poéticas. Al pie de *El otro, el mismo* aclara: «Este libro no es otra cosa que una compilación. Las piezas fueron escribiéndose para diversos *moods* y momentos, no para justificar un volumen». Es una explicación igualmente válida para las dos que le siguen: *Elogio de la sombra* y *El oro de los tigres.* A la técnica de poemas «fabricados» (de textos construidos para un libro), que en otros autores puede dar, o no, felices consecuencias, Borges opone una más austera y menos ambiciosa: el de una poesía natural, inevitable, fatal. Y, no obstante, huelga decir que esas compilaciones o sumas acaban por devolvernos una muy fuerte unidad, que deriva no sólo de ceder a sus transitadas preocupaciones y a unas sostenidas maneras expresivas, aquellas por las que va testimoniando su propósito de edificar una cierta resistencia ilusoria ante las señales del caos y la dispersión. Y es que cada sucesiva entrega, si bien se articula en continuidad de motivaciones con las anteriores, añade o introduce a la vez aquellas que, desde el clima moral y espiritual del período en que la compone, han entrado a formar parte de su vivencia más inmediata. En *Elogio de la sombra* es él mismo quien nos señala la presencia «de dos temas nuevos: la vejez y la ética». En *El oro de los tigres* podrían aventurarse otras dos preocupaciones centrales, de ninguna manera inéditas en su obra, pero cuya densidad e interacción sí le da al conjunto una relativa singularidad. Primero, su claro deseo de apurar hasta el máximo la identificación del yo en la serie de hombres distintos que ha sido y que han sido también los otros: en la realidad total, histórica y cósmica de la creación. Identificación que es, así, anulación del yo personal y proclamación de la vasta unidad panteísta que a través de él se expresa: una unidad que en Borges parece sentida más histórica que cósmicamente, a despecho de que la fundamental concepción del panteísmo abarque ambas modulaciones de lo real. Después, y con frecuencia rasgando de modo intempestivo tal disolvente posibili-

dad, la aparición en extremo pudorosa pero nada implícita del *yo* y el *tú* amorosos. O sea, la expresión de la inquietud más intrínsecamente personal que al hombre le es dado gozar y sufrir: la de un amor no trascendido en elaboraciones metafísicas, sino vivido (o soñado) en la factual experiencia. Esa inquietud se resiste tercamente ante toda voluntad de negación o anulación en el cosmos: la urgencia de un amor, así sentido como anhelo de posesión, es todavía y también una forma de la paralela urgencia de afirmación de la persona. Y de este modo, aquella universal aspiración diluyente y esta individual tensión afirmadora van por rechazo dialogando entre sí e impregnando a ese diálogo de un sutil trasfondo dramático. Y como el panteísmo no se resuelve aquí en filosóficas abstracciones (o en construcciones mentales de tipo de «La noche cíclica»), y, de otra parte, la añoranza de un amor amenazado o perdido golpea con suave, pero reiterada firmeza, el resultado es es que *El oro de los tigres* se lea como uno de los libros poéticos más líricos de Borges.

No faltan, claro está, sus constantes temáticas bien conocidas. Desde las supuestamente más «culturales» (su antigua devoción a los pueblos y las lenguas que se integran en la *música verbal* de Alemania, por ejemplo) hasta, dígase aproximadamente, las más «existenciales» (la nostalgia y el homenaje al coraje, en sus manifestaciones de culto reverente a los antepasados heroicos, de respeto a los gauchos, de admiración aún por el malevo porteño). Ni los símbolos que ya el «resignado lector prevé»: los espejos, los laberintos, los sueños, el tigre (éste creciendo hasta el punto de convertirse, como se verá, en la metáfora más justa de aquel diálogo apuntado). Ni sus formas interiores preferidas—el monólogo dramático y la parábola—, ni las más externas favorecidas: el soneto y el verso blanco. Ni la combinación de textos en versos y en prosa, como ya practicó en *Elogio de la sombra,* y más atrás había unido en *El hacedor*. De todo ello, todo ha sido dicho ya; y tal, excusa una nueva exposición aquí. En cambio, el ahondamiento en su amplia y a la vez diversificada volición panteísta, y la irrupción de una voz marcada y dolida por el amor, sí reclaman fuertemente al lector y dan al libro una vibración peculiar dentro de una obra cuya lealtad a sí misma no ha excluido nunca un ajuste no menos leal a las matizaciones y exigencias internas de cada etapa, de cada momento.

* * *

Borges, al par de sus tantas tentativas por cuestionar y abolir el universo astronómico, el yo y la sucesión temporal—que le han sugerido respectivamente intuiciones y símbolos tan suyos como el caos/laberinto, la ilusión panteísta y la imagen del tiempo cíclico, entre otras de las

formas de su *expresión de la irrealidad* que ha esclarecido Ana María Barrenechea—ha manifestado su íntima convicción de que tales negaciones no son sino «desesperaciones aparentes y consuelos secretos». Esto lo escribe ya en 1946, al final de la segunda parte (B) de su «Nueva refutación del tiempo», que hoy puede leerse en su libro *Otras inquisiciones*. Allí mismo sostiene, de un modo nada ambiguo, que nuestro destino es espantoso no porque precisamente sea irreal, sino «porque es irreversible y de hierro». Y exclama, en la sima más lúcida de su opuesta asunción de la realidad: «El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges» [11]. Concluye así su ensayo, en el que su ambición «anuladora» acaso se sustente de una mayor argumentación reflexiva, con una conciencia alertadamente despierta en sentido contrario.

Y esta circunstancia da a esa página una reveladora posición que, con toda la relatividad con que sobre Borges hay que pronunciarse, cabría ver como un Jano bifronte que mira, de un lado, hacia la entidad verbal de las criaturas de ficción que su imaginación ha erigido para con ellas dar cuerpo a esa *irrealidad* esencial que a un tiempo irónicamente las sustancia; y, de otro, hacia su frontal acercamiento a esa otra (¿otra?) *realidad real,* suya y del universo, que parece haber destinado con mayor celo a sus creaciones en rigor poéticas. Postular diagnósticos como éstos, en Borges, obliga a la mayor cautela y, en consecuencia, a un sinfín de puntualizaciones que podrían terminar pulverizando el juicio mismo que se ha arriesgado. Porque aun a sus tramas y entes de ficción les da vida a través de un mecanismo afantasmador que nos comunica así su básica descreencia en ellos mismos: armar irrealidades, para ensombrecerlas con la duda, resultaría un modo más de afirmar la realidad. Sin olvidar tampoco que la distinción entre ficciones y poemas no puede ser definitiva y excluyente, pues los mil vasos comunicantes entre unas y otros impide cualquier simplismo en señalamientos de tal índole. Una prueba, superficial si se quiere, pero que cualquiera de sus lectores no rechazará: quien conozca sus relatos comprenderá mejor el secreto sentido de sus poemas, aunque para disfrutar de éstos no necesite de aquéllos. De todos modos, esa página final de «Nueva refutación del tiempo» nos previene contra todo exceso de interpretación «idealista» de su obra total, que es lo que aquí importa.

Porque la verdad es que la poesía de Borges se ha ido ligando cada vez con mayor energía al empeño de descifrar su real existencia y, a la vez, de dar cuenta de un mundo cuya infinitud le acecha y perturba. Los resultados no pueden ser sino dudosos, y voluntariamente—ya que es una mente vigilante y escéptica quien allí opera—no han escatimado las más flagrantes contradicciones. Por ello, a medida que se le ve-

[11] Borges: *Otras inquisiciones*, 3.ª impresión (Buenos Aires: Emecé Editores, 1966), pág. 256.

aproximarse a ese *pronto sabré quien soy* (aparente vehemencia por un conocimiento último del yo), se le siente con igual entusiasmo afanado en borrar cuanto pudiera singularizar ese mismo yo. Como si, animado día tras día de una mayor paciencia, no cejase en su empresa de notariar el mundo, las cosas del mundo que él también ha sido. O, de otro modo, en su propósito de subrayar la equiparación de todos los hombres en un hombre, la fusión de la pluralidad en la unidad, la certeza de que todas las cosas del universo están encerradas en cada cosa. Tal intuición tiene un nombre único, el cual por lo demás ya ha surgido repetidamente: *panteísmo;* y la crítica ha documentado ese imperativo borgiano desde sus más tempranos momentos: desde, por ejemplo, «El truco» e «Inscripción en cualquier sepulcro», de *Fervor de Buenos Aires,* y desde su rotunda autodefinición *Mi nombre es alguien y cualquiera* en el citado poema «Jactancia de quietud» de *Luna de enfrente.*

No es nueva, pues, la inquietud, ya que es obvio que se trata de algo más genérico, profundo y trascendente que un tema o motivo. Ni mucho menos en su prosa de ficción, donde ha alcanzado sus más elaborados desarrollos. Todos los comentadores de su obra, y junto a ellos (o antes que ellos) el propio Borges, han iluminado los dos opuestos rostros del mismo impulso. Sería posible sentirlo, en principio, como de índole nihilista; vale decir, reconocerlo como una forma más de la desintegración «porque la personalidad del individuo se diluye en la nada al encerrar en sí las criaturas del orbe» [12]. Y el mago de «La escritura del Dios», que ha entrevisto al universo, que ha vivido así la experiencia panteísta, acaba por desinteresarse en el hombre, «aunque ese hombre sea él», porque precisamente en virtud de aquella experiencia, «él, ahora es nadie» [13]. Pero la sabiduría de Borges ha podido resaltar también el otro costado de la misma moneda, y contemplarlo bajo una luz positiva: Nada hay más lisonjero para el hombre, escribe, «que una fe que elimina las circunstancias y que declara que todo hombre es todos los hombres y que no hay nadie que no sea el universo» [14]. En ese ámbito luminoso del panteísmo, donde la total despersonalización es vista como prenda de permanencia y eternidad, vienen a colocarse numerosísimos poemas—numerosísimas enumeraciones—de *El oro de los tigres.* Es así, en una impresión general y conforme a la perspectiva de serenidad que dan los años, un panteísmo menos desolado que esperanzador. Pero es una esperanza, como habrá de verse, no suficien-

[12] Ana María Barrenechea: *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges* (Buenos Aires: Paidós, 1967), pág. 115.
[13] Borges: *El Aleph,* pág. 140.
[14] Borges: «Prólogo» a *Emerson* (Clásicos Jackson, vol. XXXVI, pág. XIII). Citado por Ana María Barrenechea: *La expresión de la irrealidad...,* pág. 121.

te para el hombre mismo que a ella se acoge, si a ese hombre le siguen minando sentimientos nada sobrehumanos como es el del amor.

Poemas: enumeraciones. Al estudiar Ana María Barrenechea la presencia del panteísmo en la obra de Borges, en el capítulo dedicado a este tema reserva toda una sección para justificar desde tal presencia las enumeraciones características del estilo borgiano. Limitado en el lenguaje, más limitado aún por una radical impotencia del conocer, si a un hombre le fuera dado ver «ese objeto secreto y conjetural que es el universo», aspiración final de toda inclinación panteísta, no podría reproducirlo sino mediante una lista, más o menos larga, más o menos selectiva, de las infinitas cosas que en el universo se integran. El hombre que pudo contemplar el Aleph lo sabía: «Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. *Algo,* sin embargo, recogeré». El subrayado, que no es de Borges, anticipa el resultado sólo fragmentario del esfuerzo. Y en el mismo relato, punto de partida indispensable para el entendimiento en hondura de las enumeraciones de Borges, éste se refiere a «un procedimiento que está en la Escritura, la enumeración, congerie o conglobación», para llegar a considerar como «irresoluble» el problema central de cualquier versión verbal que se intente del universo: «la enumeración, siquiera parcial de un conjunto infinito» [15].

El procedimiento está, desde luego, en las Escrituras. También, de donde Borges parece tomarlo directamente, en Walt Whitman. En un poema que Borges añade a la edición de 1969 de *Fervor de Buenos Aires* y que titula «Líneas que pude haber escrito y que perdí en 1922» (año central de redacción de aquél, su primer libro) se lee este verso: *Walt Whitman, cuyo nombre es el universo,* uniéndose así el recurso (el texto está compuesto en sí por una tirada de enumeraciones) con la insinuación de su raíz filosófica y el nombre de uno de sus máximos cultivadores. «Mateo, XXV, 30», de *El otro, el mismo,* es tal vez el poema que desde su propio desarrollo mejor incorpora y sugiere a la vez el origen íntimo del procedimiento, anterior a su posible mecanización. Tal sugerencia queda expresada hacia el inicio del poema:

Y desde el centro de mi ser, una voz infinita
Dijo estas cosas (estas cosas, no estas palabras
Que son mi pobre traducción temporal de una sola palabra):
—Estrellas, pan, bibliotecas orientales y occidentales...

Y sus palabras, versiones así fragmentadas de esa *sola palabra* esencial e impronunciable, se suceden entonces y arman la enumeración.

---

[15] Borges: *El Aleph,* págs. 179 y 190, respectivamente.

Casi a su final viene la alusión-homenaje al hombre que a ella está ligado:

En vano te hemos prodigado el océano,
En vano el sol, que vieron los ojos maravillados de Walt Whitman.

Y en *El oro de los tigres* varias son, como en todos los libros de Borges, las menciones de Whitman. Una de ellas es de relevante significación porque literalmente le asocia a esa vocación panteísta que ha sido tan consistente en la poética borgiana. Ocurre en el poema «El pasado», y nos trae al poeta norteamericano en el momento decisivo en su vida de esa misma vocación:

Whitman, que en una redacción de Brooklyn,
Entre el olor a tinta y a tabaco,
Toma y no dice a nadie la infinita
Resolución de ser todos los hombres
Y de escribir un libro que sea todos... [16]

La estructura predominante en estos temas de *El oro de los tigres* es, pues, la enumeración, y a su través va pergeñando Borges sus sucesivos (y por fuerza nunca totales) catálogos de esa realidad universal, cambiante y a un tiempo única, en la cual va diluyéndose a la vez que acercándose a la absoluta forma de su realidad individual. Algunos de esos poemas quedarán como arquetipos de tal estructura, y de su esencial sentido, dentro de su obra general: «Tamerlán (1336-1405)», «El pasado», «Susana Bombal», «La busca», «Cosas», «East Lansing». No son, desde luego, catálogos mecánicos. Al describir fugazmente los elementos que entran en las varias series, Borges desliza las conocidas aristas de su curiosidad metafísica y de sus preocupaciones estéticas, así como algunos de sus más recurrentes símbolos. Convendrá observr,a sobre la base de los textos recién mencionados y arquitecturados todos

[16] El primero en señalar dentro de nuestra lengua tanto el panteísmo como la técnica enumerativa en Walt Whitman fue quien introdujo el nombre y la obra de éste en el mundo hispánico, el cubano José Martí, con quien Borges comparte (acaso sin saberlo, jamás le cita) las dos devociones norteamericanas más intensas de aquél: Emerson y el propio Whitman. Muchas de las tempranas observaciones (son de 1887) de Martí sobre el gran poeta del Norte parecerían apropiadas a la poesía y el pensamiento de Borges: «Lo que ya no es, lo que no se ve, se prueba por lo que es y se está viendo; porque todo está en todo (...) Se ríe [Whitman] de lo que llaman desilusión, y conoce la amplitud del tiempo: él acepta absolutamente el tiempo. En su persona se contiene todo; todo él está en todo». Y cuando Martí se refiere al procedimiento enumerativo del autor de *Hojas de hierba*, hay hasta un deje borgiano en la expresión: «Acumular le parece [a Whitman] el mejor modo de describir, y su raciocinio no toma jamás las formas pedestres del argumento ni la altisonante de la oratoria, sino el misterio de la insinuación, el fervor de la certidumbre y el giro ígneo de la profecía» (José Martí: «Walt Whitman», en *Obras completas*. La Habana: Editora Nacional, 1964, vol. 13, págs. 131 y 143). ¿No solicita Borges, en un verso casi auroral, que su verso *no sea persistencia de hermosura, pero sí de certeza espiritual?* ¿Y no son aun *insinuación* y *fervor* voces que tanto podrían ser de Borges como válidas para sugerir el acento más entrañable de su dicción, renuente también a la forma «altisonante de la oratoria»? Ciertamente que le falta al argentino «el giro ígneo de la profecía», pero no se trata de apurar un paralelo, en tantos otros aspectos improbables.

sobre precisos engranajes enumerativos, cómo el poeta aún entreteje en éstos algunas de sus más permanentes motivaciones, y cuáles de ellas continúan siendo objeto de su atención e interés.

Así, en el primero de los citados, su Tamerlán, el asiático rey medieval de Transoxiana y ejecutor de tantas famosas conquistas y depredaciones, al finalizar el inventario de sus botines y desmanes, que se ha complacido en sumar con prepotente jactancia, acaba por sentir la misma ignorancia de su recreador, y cómo éste se servirá de algunos de esos símbolos suyos no requeridos ya de comentario alguno:

Busco mi cara en el espejo; es otra.

«El pasado», que se inicia en Sócrates y se extiende hasta sucesos cercanos y locales de la tierra rioplatense, no encierra otra cosa que una exaltación del instante pleno y ahondado en la eternidad, frente al *ilusorio ayer* histórico que la memoria apenas podría rescatar:

Esas cosas pudieron no haber sido.
Casi no fueron. Las imaginamos
En un fatal ayer inevitable.
No hay otro tiempo que el ahora, este ápice
Del ya será y del fue, de aquel instante
En que la gota cae en la clepsidra.

No hay así más permanencia que la de ese sucesivo *ahora,* profundizado en su *cada vez* y no en su más que improbable perpetuación por el recuerdo. Y el verso final resumirá todas esas «cosas» constatadas enumerativamente en el poema, y las otras tantas posibles que fuera de él quedaron, como formas múltiples de un pasado que

Son en su eternidad, no en su memoria.

En la semblanza «Susana Bombal», las palabras que sugieren imaginativamente las muchas vidas posibles de la protagonista, desembocan en las dos últimas líneas que, aisladas y contrastadas sobre el resto, transmiten la íntima vibración de soledad esencial del hombre, única verdad oculta bajo las variadas apariencias falseadoras que la persona encubre en sus exterioridad historiable:

Y detrás de los mitos y las máscaras,
El alma, que está sola.

Su apasionado inquirir en el pasado familiar y heroico le lleva, en «La busca», a recordar minuciosamente otra vez los elementos compartidos por él y sus mayores en los campos de los Acevedo y a través de la distancia de los años. Combinando dos símbolos muy propios de

siempre, el poeta se sitúa *en el crepúsculo de los espejos*. La unión se insinúa en dos versos colocados casi a la mitad del texto. Esos espejos borrosos en la tarde le devuelven vagamente su imagen, pero también la de sus antepasados:

En un reflejo, un eco que fue suyo
Y que ahora es mío, sin que yo lo sepa.

Y *al término de tres generaciones*—así había comenzado el poema—el encuentro unitivo se culmina magníficamente en su final, siquiera en forma dubitativa:

Quién me dirá si misteriosamente,
Bajo este techo de una sola noche,
Más allá de los años y del polvo,
Más allá del cristal de la memoria,
No nos hemos unido y confundido,
Yo en el sueño, pero ellos en la muerte.

Una de las composiciones en que la enumeración se despliega en mayor extensión es la no en balde titulada «Cosas». Es también una de las más hermosas y de más aguda penetración trascendente. Discurre en su extensión cuanto el poeta quiso—y pudo—recordar. Desde un oscuro volumen caído entre tantos otros, hasta las obligadas referencias culturalistas que en Borges no son un mero adorno, pues generalmente en ellas se reiteran siempre las mismas, indicando así que definen un patrimonio espiritual indeclinable: aquí, entre las más repetidas de las suyas, Shakespeare, la nave de Argos, el acero del nórdico Odín, padre de los dioses escandinavos. Desde los objetos aparentemente comunes de la realidad, pero por los epítetos elevados a símbolos y categorías abstractas *(la simétrica rosa momentánea, la piedra ciega y la curiosa mano...)* hasta concreciones de la historia americana y familiar: el eco de Junín, la sombra de Sarmiento, *la bala que mató a Francisco Borges*. Todas tienen algo en común: son cosas idas o, al menos, no presentes. Por ello no pueden contemplarse ya en su realidad fáctica, la única que ve (que puede ver) el ojo del hombre; pero se presiente que, por debajo de su realidad aparencial y transitoria, esconden una firme permanencia, una posibilidad de ser, sólo alcanzable en su envés misterioso e invisible. De modo sutil van adelantándose voces que devienen pistas hacia ese destino esencial de todo lo evocado: *El revés del prolijo mapamundi; La letra inversa del papel secante...* Y el final resulta, así, esperado pero a la vez sorprendente. Lo que se ha tejido con todos esos objetos, lo que de ellos queda al cabo develado, es

El otro lado del tapiz. Las cosas
Que nadie mira, salvo el Dios de Berkeley.

En «East Lansing», en el Estado norteamericano de Michigan y en medio de las *Regiones de la Escritura y del hacha,* el poeta lanza un canto al *futuro inmediato,* y acumula entonces circunstancias y seres que se darán cita en sus días presentes y por venir, mas sin poder olvidar nunca la impostergable tensión íntima que le ha de retrotraer siempre a *la insufrible memoria de lugares de Buenos Aires* en los cuales sabe que no puede ser feliz. En ese ir y venir del mañana al ayer, hay un momento en que se detiene a preguntarse si lo que va realizando—creación, poema, lenguaje—recoge con justicia el tema de su canto, si no lo traiciona. Es en rigor la validez de la expresión de lo real, en y por el arte, lo que vuelve a ser cuestionado. Y la conclusión es también la ya conocida en Borges. El tono verbal se deja atravesar entonces, entre tantas anteriores alusiones concretas, de una cierta abstracción, que no es sino la correspondiente a un inciso de cariz reflexivo:

Sé que las palabras que dicto son acaso precisas,
pero que sutilmente serán falsas,
porque la realidad es inasible
y porque el lenguaje es un orden de signos rígidos.

Mas a pesar de tal convicción, la necesidad de continuar el canto imposible pero a la vez infinito se impone, y con ella la mención enumerativa de sus nuevos temas. Tras la reflexión anterior, que ha interrumpido brevemente el desarrollo del poema, adviene la vuelta a los lugares que iban delimitando sus circunstancias de entonces. Y esas circunstancias (los Estados Unidos, marzo de 1972) dan pie a una serie inmediata de topónimos, con la que termina el poema:

Michigan, Indiana, Wisconsin, Iowa, Texas, California, Arizona;
ya intentaré cantarlos.

Resumidamente, ni la conciencia de la falacia expresiva del lenguaje frente a la huidiza realidad puede destruir la voluntad de la poesía. Se ve aquí, claramente, algo mucho antes adelantado: desconfianza en la palabra, fe en el acto poético. Una de las dialécticas claves en la escritura poética de Borges.

Y alguna vez necesitará conciliar la enumeración, del modo más nítido posible, con la explicitud del sentimiento panteísta que aquélla sugiere e informa. No renuncia al procedimiento, pero lo enmarca en observaciones también reflexivas que atenúan la algunas veces monotonal letanía, y a la claridad resultante añaden curiosamente emoción. El texto «Tú», acogido como título a esta forma de anonimia pronominal, comienza resolviendo la misma pluralidad humana en una aparentemente reconfortadora unidad:

Un solo hombre ha nacido, un solo hombre ha muerto en la tierra.

Se ve entonces obligado a definir ese *solo hombre.* Y tal definición no puede configurarse sino de un modo inexorablemente plural, o sea mediante la consabida enumeración:

> Ese hombre es Ulises, Abel, Caín, el primer hombre que ordenó las constelaciones, el hombre que erigió la primera pirámide, el hombre que escribió los hexagramas del Libro de los Cambios, el forjador que grabó runas en la espada de Hengist, el arquero Einar Tamberskelver, Luis de León, el librero que engendró a Samuel Johnson, el jardinero de Voltaire, Darwin en la proa del *Beagle,* un judío en la cámara letal, con el tiempo, tú y yo.

Anafóricamente se sigue describiendo después de ese *Un solo hombre...,* y se le ve en la muerte, pero también en el paladeo de las más elementales y frescas formas de la sensorialidad. Mas, al final, como en tantas otras piezas de este libro, se introduce una rápida pero dolorosa nota inmediatamente emocional. Porque allí esclarece entonces el poeta cuál es la sustancia última de esa unidad, y la vincula (otra vez) a la más penosa condición humana, la soledad:

> Hablo del único, del uno, del que siempre está solo.

Sentimiento, así, de una sola realidad humana universal que no excluye, sino que asimila, con un alto grado de honda emoción, la más insalvable y extrema de las negativas realidades de cada hombre. Y la unidad queda peraltada, en fin, más que por la fusión sobrepasadora de los límites, por la comunidad en el desamparo y el dolor.

* * *

No siempre la sugerencia panteísta requiere del lento detallismo enumerativo. A veces se consigue en una suerte de esfuerzo sintético que, casi siempre en los versos finales, nos desplaza rápidamente (en el espacio y en el tiempo) desde la realidad ajena de lo presentado en el poema hasta el momento y la actualidad intransferibles del hombre que lo ha escrito. Años y lugares resultan abolidos, y el yo personal del poeta queda integrado—hermanado—en aquellas otras manifestaciones de la historia general de la humanidad que dieron materia anecdótica y se corporizaron en el texto. Tres poemas son ilustrativos del procedimiento; e interesan también porque, bajo un matiz y otro, Borges arrastra hacia ellos algunos de los problemas de la creación poética o literaria que de manera más intensa le han preocupado en su carrera de escritor. Son los siguientes: «Al primer poeta de Hungría», «El advenimiento» y «Hengist quiere hombres». En los tres se da ese modo de expresión económica, no nece-

sitada de enumeraciones y a veces casi elíptica, del mismo sentimiento de pertenencia a la realidad universal que todos los hombres pueden llevar en sí.

En «Al primer poeta de Hungría», así invocado anónimamente, aquél se convierte para Borges en el objeto de una *imposible / nostalgia, cuya meta es una sombra.* Sabe que le separan de él noches y mares infinitos, mas les acerca la misma y querida tarea:

nos une indesciƒrablemente
El misterioso amor de las palabras,
Este hábito de sones y de símbolos...

Algo más profundo también les iguala: su condición humana, hecha de aislamiento e ignorancia. Borges logra en los versos últimos una de sus poéticamente más hermosas definiciones del hombre, y hace que esta definición cubra por igual a todos los seres que a tal rango se han alzado en la creación universal. La totalidad de los hombres es así, y sólo sugeridamente a través de la idea de un participar común en esa condición, el mismo hombre:

Oh antepasado que mi voz no alcanza.
Para ti ni siquiera soy un eco;
Para mí soy un ansia y un arcano,
Una isla de magia y de temores,
Como lo son tal vez todos los hombres,
Como lo fuiste tú, bajo otros astros.

El hombre prehistórico de las cuevas de Altamira es el protagonista que habla en «El advenimiento», monólogo dramático en la línea frecuentada de Robert Browing y de la cual se enorgullece Borges. Aquel hombre de la caverna comienza recontando en pormenores el rito entre inconsciente y mágico en que consistía su casi ciego vivir, hasta que arriba el momento cuando, en una venturosa mañana, divisó por vez primera unos desconocidos y violentos animales. Y éstos son exaltados jubilosamente como la encarnación avasalladora de ese mundo natural y pujante hacia el que el autor ha profesado su ya sabida atracción, pues esos animales componen un *pesado río de bruteza / Divina, de ignorancia, de soberbia.* Y sin saber cómo adviene, en los labios de aquel su primer contemplador humano, la palabra que en adelante los designará:

Son los bisontes, dije. La palabra
No había pasado nunca por mis labios,
Pero sentí que tal era su nombre.

Ese instante y ese acto de dar nombre a las cosas—y no es otra la misión del poeta—alumbran de sentido la existencia de aquel hombre, cobrando así éste la conciencia de su estar en el mundo:

Era como si nunca hubiese visto,
Como si hubiese estado ciego y muerto
Antes de los bisontes de la aurora.

Aunque el lector reconoce, ya antes de llegar a la mitad del texto, el escenario concreto de la acción, Borges escamotea su mención directa en el título y en el desarrollo, como para ir insinuando que la acción narrada pudo (y puede) ser repetida y universal. Sólo aparece concretado, aunque precisamente para negar tal concreción y reafirmar oblicuamente aquella universalidad, en las dos líneas penúltimas:

Nunca
Dijo mi boca el nombre de Altamira.

Y en el lapidario verso que lo cierra, quien en el principio de los tiempos dio realidad verbal a unos innominados seres y por ello alcanzó la razón de su ser y su existir, se convierte, en giro sintético y de gran eficacia poética, en el único y mismo personaje cuya continua renovación no es otra cosa que la materia de la historia humana. Borges hace decir a aquel primer hombre, y así concluye el poema:

Fueron muchas mis formas y mis muertes.

Se desemboca entonces, de apretada manera, en la misma impresión de la inquebrantable unidad subyacente en la realidad universal del hombre, sin el apoyo aquí de una siempre incompleta enumeración de sus múltiples plasmaciones individuales. Sucede de modo similar, aunque aquí bajo el encuadre de un relato más definidamente histórico, en «Hengist quiere hombres». Se nos dan de modo previo, aunque fragmentario, los oscuros detalles del semifabuloso jefe sajón del siglo V, quien, establecido en Kent, ha de preparar la conquista de Inglaterra por los germanos. Le vemos en un momento aún anterior: Hengist, necesitado de hombres, los recluta, desde todos los confines del mundo bárbaro, *para el saqueo, para la corrupción y para el olvido*. Pero Hengist, sin tener conciencia de ello, está en los orígenes de un país, de una cultura, de una lengua, de una tradición. El sentido de su vida reside aquí: en todo lo que después (por él, y por muchos como él) habrá de ocurrir y de ascender al plano de la realidad. Ello, naturalmente, se le escapa: serán el tiempo y la historia quienes así lo habrían de decidir:

> Hengist los quiere (pero no lo sabe) para la fundación del mayor imperio, para que canten Shakespeare y Whitman, para que dominen el mar las naves de Nelson, para que Adán y Eva se alejen, tomados de la mano y silecios os, del Paraíso que han perdido.

La línea resumidora final da un salto tempo-espacial aún mayor, y ya de tan amplias dimensiones universales que acabará englobando la persona misma del poeta. Borges, en uno de sus cuentos, ha hablado de aquel «prestamista londinense del siglo XVI [que] vanamente trata, al morir, de vindicar sus culpas, sin sospechar que la secreta justificación de su vida es haber inspirado a uno de sus clientes (que lo ha visto una sola vez y a quien no recuerda) el carácter de Shylock» [17]. Como aquel judío que existió para dar vida al inmortal personaje de Shakespeare, Hengist ocupó un lugar en la historia para llegar incluso a justificar a un escritor del hemisferio opuesto, de otra lengua y quince siglos después:

Hengist los quiere (pero no lo sabrá) para que yo trace estas letras.

De un modo u otro, vale decir por muy sutiles maneras, la persistencia de la unidad humana queda marcada. También, y por vía paralela, la precariedad del yo resulta protegida por ese tenaz designio de inmersión en la comunidad universal, que es a la vez todo y nada. Borges en su obra ha buscado siempre, y destacado con evidente alegría, esos hechos en que se vive de nuevo algo ya vivido. En *El hacedor* hay un buen momento ejemplificador. En «La trama», de ese libro tan personalmente expresivo de los modos borgianos, un gaucho muere a manos de otros, entre ellos un ahijado suyo, como César a manos de Bruto, *y no sabe que muere para que se repita la escena.* Borges inserta en el cuadro una observación que se torna un comentario de su obra propia: «Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías...» [18]. También sabrá cantar con particular emoción a aquellos hombres que voluntariamente escogen y se dirigen a la anónima condición del todos y el nadie. Entre esos hombres, ya se ha visto, a Whitman antes que a cualquier otro. Alfonso Reyes, en la estampa poética («In memoriam A.R.») que escribiera en ocasión de su muerte, conquistará igualmente su admiración porque

Supo bien aquel arte que ninguno
Supo del todo, ni Simbad ni Ulises,
Que es pasar de un país a otros países
Y estar íntimamente en cada uno.

Y aun con mayor precisión, pues expresamente le relaciona con uno de los representantes más significativos de las concepciones panteístas occidentales (el irlandés Escoto Erígena, en su lejano siglo IX), nos da esta imagen del propio Reyes:

[17] BORGES: *El Aleph,* pág. 99.
[18] BORGES: *El hacedor,* pág. 28.

Como el Dios del Erígena, quisiste
Ser nadie para ser todos los hombres [19].

La apetencia de esa esencial unidad que sólo el panteísmo concede, y las técnicas que de ello se pueden derivar, representan en la producción general de Borges su forma de ceder—también él—a esas *repeticiones y simetrías* en que se solaza el destino. Su así nulo temor a un estilo reiterativo adquiere de ese modo un sentido metafísico extremado: vaciar en la obra la persona, despersonalizarse en una manera de lenguaje poético que, temática y expresivamente, se erige en un correlato de aquella enérgica voluntad panteísta. Y si a la larga resulta que hay en ese estilo y en ese lenguaje una originalidad marcadísima, dentro de su modestia voluntaria, ello le ha sido dado por esa no pequeña añadidura que es el auténtico talento creador [20].

* * *

De todo ello no puede inducirse, desde luego, que sea tal vocación panteísta la única (aunque sí podría arriesgarse que la central) en la poesía de Borges. Otras están por igual presentes en ella: otros cuidados y otros motivos, y los cuales han sido bien destacados además por los estudiosos de esa poesía. Pero no menos cierto es que aquella persistente aspiración parece enriquecerse, en cantidad e intensidad, en *El oro de los tigres*. Por eso sorprende aún más que, en este libro, otra aspiración, la de un amor urgido de una personal correspondencia, irrumpa, todo lo recatado que sea de aguardar en Borges, de modo tan notorio que llega a hacerse turbador y martilleante. Porque al amor no le es suficiente,

---

[19] *Ibid.*, págs. 81-82. Borges se complace en recordar que otros, antes que él, han sentido similar inquietud. Pero a pesar de lo sugerido en la nota 16 sobre la cercanía entre Borges y Whitman, en cuanto a la básica concepción panteísta y la consecuente técnica enumerativa, no deben extremarse los pronunciamientos, y conviene aquí advertirlo. Borges, al describir las páginas introductorias a su traducción de *Leaves of grass* de Whitman, ha visto bien claro los condicionamientos históricos y circunstanciales que condujeron a aquél a su resolución de *ser todos los hombres*. Whitman se propuso componer la epopeya de un país nuevo y de un hecho nuevo, la democracia americana, y comprendió que necesitaba inventarse un *héroe* también nuevo para esa forzosamente distinta suerte de epopeya. Ese héroe es el yo poemático del libro: un héroe plural, incontable y ubicuo, que nada tiene que ver, porque lo desbordaba, con el yo biográfico y personal del hombre Whitman. Para este tema, véase WALT WHITMAN: *Hojas de hierba*, traducción y prólogo de Jorge Luis Borges (Buenos Aires: Juárez Editor, 1969), págs. 27-31. El panteísmo whitmaniano obedece así, parece decir Borges, a imperativos del naciente momento histórico del vigoroso país, con los cuales en verdad Whitman se solidarizaba internamente, lo cual borra toda sospecha de inautenticidad de su parte. En cambio, Borges accede a la ensoñación panteísta no por razones mítico-históricas, sino por necesidades íntimas y por ello más universales. Y en consecuencia para nutrir amplia y poderosamente esa ensoñación, acude a las más variadas corrientes de pensamiento panteísta, occidentales y orientales. (Para este motivo de las fuentes literarias y religiosas del panteísmo en Borges puede consultarse con provecho el citado libro de A. M. Barrenechea, especialmente la pág. 121.)

[20] Jaime Alazraki reconoce también que en las ficciones de Borges «la concepción panteísta del universo es uno de los elementos más fecundantes». Y la estudia en dos amplios capítulos, el V («Panteísmo») y el VI («El microcosmo panteísta») de su libro *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, 1.ª edición (Madrid: Gredos, 1968). Este último concepto, el del «microcosmo panteísta», sería particularmente aprovechable y fértil para muchos poemas de *El oro de los tigres*.

más bien le estorba, cualquier sueño de total anulación en el cual no entre, y con una entidad bien resaltada y casi absoluta, la realidad amada. Si el amor niega el *yo,* es para diluirse en un *tú,* que se necesita personal y corpóreo, alcanzable o no. No ha estado ausente el tema amoroso en la lírica borgiana; pero también es verdad que cuando aparece, tal tema suele por lo común precipitarse hacia un obligado destino de trascendencia metafísica («la única finalidad o justificación de todos los temas», como ha dicho el mismo autor). El poema «Amorosa anticipación», de *Luna de enfrente,* resumiría casi con valor paradigmático ese destino y ese proceso. Muy otro es el talante, sin embargo, con que la vivencia amorosa desborda los poemas más líricos de este libro: es aquí una vivencia inmediata y nerviosa, más cálida y compartible, aunque siempre envuelta en esa aura nostálgica que la desposesión (otra vez la pobreza) del objeto amado ha de irradiar de sí. Borges incorpora aquella vivencia a los versos de una manera pudorosa y fugaz, pero no menos incisiva. Y esto lo logra por un recurso de hábil modo administrado: el aludir parcamente a ella, y casi siempre al término de una composición que parece haberse encaminado en otro sentido. El contraste, de tal suerte inesperado, actúa como un eficaz instrumento de percusión emocional, capaz de emitir muy afinados pero heridos tonos.

La inicial aparición de la vivencia y el recurso en el libro surge todavía en un tono casi madrigalesco—como de delicado juego poético—en la primera de la *Tankas* (adaptación a nuestra prosodia de la estrofa japonesa de ese nombre, como aclara Borges en las *Notas).* La misma brevedad de la forma apenas permite otros efectos:

Alto en la cumbre
Todo el jardín es luna,
Luna de oro.
Más precioso es el roce
De tu boca en la sombra.

Dos sonetos, «Lo perdido» y «Al triste», compuestos ambos a base de las menos exhaustivas enumeraciones que esta rígida estructura consiente, ya inciden de modo más abierto, y siempre en sus finales contrastados, en ese amor-compañíia de una mujer, a quien se aguarda con una suave pero no oculta esperanza. «Lo perdido», el primero de esos sonetos, se abre así:

¿Dónde estará mi vida, la que pudo
Haber sido y no fue...

Y continúa con una serie de preguntas que reclaman por lo no habido y deseado. Se unen en ellas las constantes personales *(El azar de no*

quedarme ciego...) y culturales *(el perdido / antepasado persa o el noruego)* a que Borges nos tiene habituados. El lector se siente de nuevo ante el mismo poema que le conocemos bajo tan variadas argumentaciones. De pronto, los dos versos últimos se vuelven, casi bruscamente, hacia la más íntima zona de una ansiedad aún expectante:

Pienso también en esa compañera
Que me esperaba, y que tal vez me espera.

El otro soneto, «Al triste», ya accede a un tono casi confesional y a un más fresco temblor. También la cuita amorosa gana mayor partido, y ocupa enteramente la extensión de los tercetos. Para marcar más el contraste entre uno y otro ámbito de su experiencia humana, los cuartetos apuntan al mundo de sus aficiones culturales, tal vez ya en exceso declaradas: esas aficiones que en su suma y reiteración han acabado por acotar, y sin ningún escrúpulo de parte del poeta, una innegable retórica borgiana. Otra vez la espada del sajón y su métrica de hierro, otra vez la luna del persa, otra vez los jardines de la historia y la filosofía. Sin embargo, hacia el final del segundo cuarteto, diríase que la hasta allí precisa y más que conocida palabra se deja invadir de un halago humanizador también acaso más elegíaco y a la vez sensorial. Esa sensación comienza a borrar el recuento de todo *lo que fue* y que iba dando materia al canto:

El oro sepulcral de la memoria.
Y en la sombra el olor de los jazmines.

Y entonces se llega a los tercetos. En éstos, la insinuación de la inquietud amorosa, no por melancólica menos firme, anula todo aquello que, visto desde la nueva y más íntima perspectiva, parecería ahora un resumen de las inútiles diversiones del yo esencial del poeta:

Y nada de eso importa. El resignado
Ejercicio del verso no te salva
Ni las aguas del sueño ni la estrella
Que en la noche arrasada olvida el alba.
Una sola mujer es tu cuidado,
Igual a las demás, pero que es ella.

En un solo texto el tema se agiganta hasta abarcar su total desarrollo. Es el que lleva como título «El amenazado». Comienza con una definición escueta, suficiente:

Es el amor. Tendré que ocultarme o que huir.

Los crecientes muros de su nueva cárcel le cercan y amenazan. *¿De qué me servirán mis talismanes...?*, se pregunta. Y se ve de nuevo for-

zado a enumerar otra vez sus familiares protecciones, éticas y culturales, de las cuales concluye por adquirir la conciencia de que no son más que eso: talismanes, escudos, defensas, *máscaras:*

> El ejercicio de las letras, la vaga erudición, el aprendizaje de las palabras que usó el áspero Norte para cantar sus mares y sus espadas, la serena amistad, las galerías de la Biblioteca, las cosas comunes, los hábitos, el joven amor de mi madre, la sombra militar de mis muertos, la noche intemporal, el sabor del sueño.

La negativa respuesta a aquella interrogante no se esboza, pero nos alcanza. Tiempo y espacio, dos de las obsesiones metafísicas más consistentes de su obra, son incluso sometidos también a la dimensión así reducidora de un *tú* y un *ella.* Si se le tornan de nuevo formas de la irrealidad, no es ahora por efectos del ejercicio imaginativo o de la asunción nihilista de lo real, como en tantas ficciones suyas—en verso y prosa—, sino por algo más inminente y personal: la ausencia de una presencia amada. Puede entonces afirmar, sin ambages:

> *Estar contigo o no estar contigo es la medida de mi tiempo*
>
> ....
>
> *(Esta habitación es irreal; ella no la ha visto.)*

Ni se desdeña un leve diapasón romántico en la voz, y lo dicho nace humedecido de una vibración emocional que pareciera algo desusado en el poeta:

> Es, ya lo sé, el amor: la ansiedad y el alivio de oír tu voz, la espera y la memoria, el horror de vivir en lo sucesivo.

No le basta conque su lucidez le advierta que las mitologías del amor no comportan, también ellas, sino unas *pequeñas magias inútiles.* Vivido negativamente, desde la ausencia o desde su imposibilidad, ese sentimiento (sobre el que un día afirmó, en el *frontis* de su *Nueva antología personal:* «Sólo podemos dar el amor, del cual todas las otras cosas son símbolos»), se vuelve una fuerza igualmente poderosa en su capacidad de producir un dolor agudo e insalvable. Y este dolor, ya sin paliativos, es quien dicta las lacerantes, aunque contenidas, palabras que rematan el poema:

> *El nombre de una mujer me delata.*
> *Me duele una mujer en todo el cuerpo.*

Mas lo común es que la presencia amorosa se limite a una alusión brevísima, pero que, por su posición final en la pieza, resuena de más intenso y a la vez penetrante modo. Pues desde allí es como si arrojara

una sombra que actuase en calidad de disolvente y exorcismo del así estéril ejercicio del verso, que en Borges podría resumirse como una paciente labor de copiar el mundo, su mundo, mediante el característico y fatigado procedimiento enumerativo. Por ello el fracaso de su empresa—dar cuenta de su impulso de fusión panteísta con el universo—resulta más dramáticamente subrayado cuando, en irrupción casi violenta, el amor aparece para pulverizar con la expresión de su reclamo tal empresa, y quedar triunfante y dominador de los movimientos últimos del alma. A este esquema corresponde, y tipifica, «El oro de los tigres», poema que culmina la colección y la rótula. Por este motivo, y por la manera tan justa y sintética en que allí se conciertan panteísmo y lirismo, las dos claves centrales en la mayoría de las composiciones, ese texto se eleva a la categoría de centro espiritual y expresivo de todo el libro.

* * *

Podría parecer inicialmente que el protagonista del poema va a ser, desde luego, el tigre, o los tigres, que ya se mencionan en el título. El tigre, que le fascinará en sus años de niño: «En la infancia yo ejercía con fervor la adoración del tigre...», recordó alguna vez. El repetido tigre hacia el cual se ha vuelto tantas veces su imaginación para concretar algunas de sus intuiciones en muchos de sus relatos y poemas. Los primeros versos de «El oro de los tigres» así lo sugieren:

Hasta la hora del ocaso amarillo
Cuántas veces habré mirado
Al poderoso tigre de Bengala
Ir y venir por el predestinado camino
Detrás de los barrotes de hierro,
Sin sospechar que eran su cárcel.

El tigre, expresión de la vida elemental tanto como del valor liberado a su límite extremo de violencia primitiva, ha representado para Borges una manifestación máxima de ese mundo natural y fuerte que ha anhelado siempre desde su debilidad humana. Un resumen, pues, de todo lo que en tal sentido ha conjurado en sus sueños, y en las palabras que esos sueños han forjado. Examinando sólo su obra poética, Marcos Ricardo Barnatán ha recorrido el camino de ese tigre en Borges, desde las vivencias de su niñez hasta alguno de los textos más plenos de su madurez: la página en prosa «Dreamtiggers», de *El hacedor* (a la que pertenece su declaración antes reproducida), y «El otro tigre», de *El otro, el mismo*. No ha olvidado tampoco señalar el mítico *tigre amarillo* que centra el mundo de los cuatro tigres cardinales en «Los tigres de Annam»,

del *Manual de zoología fantástica,* borgiano de 1951; ni el enfrentamiento, en otro texto de ese mismo libro («Animales de los espejos» de dos de sus símbolos más socorridos: el tigre y el espejo. Poco más podría ya decirse sobre tales valores simbólicos con que, en esa dimensión de una nostalgia de la fuerza y un ansia de centro, que equivale al de una realidad absoluta y se orienta por ello a la sugestión panteísta, Borges ha dotado a la imagen del tigre [21].

Intrincado con éstos, hay también otros planos de significación con los que Borges ha enriquecido aún más su así plurivalente símbolo. Comentando «El otro tigre», el autor mismo explica que trató allí de dar forma a su obstinada conciencia de la futilidad del arte (lo cual está también, ya más claramente sugerido, en otro de sus más famosos y mejores poemas: «El Golem»). O, como precisa, «no exactamente del arte, sino del arte como transmisor de la realidad». Extendiéndose sobre la parábola que despliega aquel poema, «El otro tigre», y que considera como no demasiado obvia, Borges añade: «Y entonces pienso que tengo tres tigres, y al lector debe hacérsele entender que el poema no tiene fin» [22]. Como en la novela regresiva e infinita que proyecta en su «Examen de la obra de Herbert Quain», del libro *Ficciones,* se trataría aquí de un poema sin fin y de un tigre también infinito: un sucesivo tigre que, si bien se alcanza, contiene a todos los tigres posibles y es el tigre único del universo. Nada extraño resulta que el escritor haya propiciado el encuentro de su arraigada noción panteísta y uno de sus símbolos más serviciales. A la luz de este encuentro, de esta otra y más vasta implicación simbólica, ha de verse el tigre del poema final de *El oro de los tigres.*

Por lo demás, ya el camino en esta dirección estaba abonado desde El Aleph. En uno de los relatos de esta colección, «El Zahir», un faquir musulmán se había dado a la tarea de diseñar una especie de tigre infinito. Ese tigre, explica el narrador, «estaba hecho de muchos tigres, de vertiginosa manera: lo atravesaban tigres, estaba rayado de tigres, incluía mares e Himalayas y ejércitos que parecían otros tigres» [23]. Y en «La escritura del dios» se vuelve al mismo animal para adensarle una carga de ya inequívoca proyección panteísta: «Consideré [piensa el mago de la historia] que aún en los lenguajes humanos no hay proposición que no implique el universo entero: decir el *tigre* es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra». La escritura del tigre es, así, una de las formulaciones posi-

---

[21] Véase MARCOS RICARDO BARNATÁN: *Jorge Luis Borges* (Madrid: Colección «Los poetas», Ediciones Júcar, 1972), págs. 21-26 y 30-31.

[22] RICHARD BURGIN: *Conversaciones con Jorge Luis Borges,* pág. 53.

[23] BORGES: *El Aleph,* pág. 128.

bles de la escritura del dios. Por eso añade: «Y un dios, reflexioné, sólo debe decir una palabra y en esa palabra la plenitud»[24]. Y la escritura del poeta Borges ha escogido la misma palabra, *tigre,* que preceptivamente no sería sino un símbolo más, pero que en la integridad de su obra aspira a la expresión cifrada del universo. Otras de sus representaciones simbólicas *(laberinto, espejo, sueño)* nos devuelven sugestiones de dispersión, caos, irrealidad. La del tigre, en cambio, rezuma plenitud: al menos, la convoca.

Y como esa obra suya es reiterativa y circular, el lector de «El oro de los tigres», que tiene presente la ambición cósmica encerrada en tal palabra, la reconoce al punto en ese sentido absoluto y totalizador cuando con ella se tropieza en el poema. Por eso el autor no tiene que volver ahora a sus repeticiones, no tiene que detallar algunos de los posibles tigres sucesivos que se condensan en el aparente héroe de estos versos de 1972. Y así, después de presentarlo en los primeros y anteriormente acortados, pareciera como si emprendiese una nueva secuencia enumerativa:

Después vendrán otros tigres,
El tigre de fuego de Blake...

Mas no la continúa; pues, como conoce que ya la adivinamos, se le hace innecesaria. En su lugar introduce, y sin transición alguna, otro de esos símbolos prestigiosos de la expresión poética que Borges tampoco ha desdeñado: el oro. Sin embargo, no lo asocia excluyentemente aquí a la tradicional connotación valorativa de los colores dorados del ocaso (con su sugestión de temporalidad y destrucción, como en su poesía primera), sino más bien a la de una positiva y resistente permanencia que es en sí prenda del infinito y la plenitud, como se verá. Los versos son éstos:

Después vendrán otros oros,
El metal amoroso que era Zeus,
El anillo que cada nueve noches *
Engendra nueve anillos y éstos, nueve,
Y no hay un fin.

La vinculación del oro (imagen de la luz solar y, por tanto, de la inteligencia divina) con Zeus, el padre de los dioses griegos, no requiere explicación, pues la respalda toda una tradición familiar que en nada nos es extraña. A la otra imagen, la del *anillo que cada nueve noches,* el poeta, en un ademán aclaratorio, le agrega un asterisco que nos remite a una de las *Notas* del libro, y ésta a su vez a la *Edda Menor.* Apasionado estudioso de las primeras literaturas nórdicas, el mismo Borges nos ha pro-

[24] *Ibid.,* págs. 136-137.

visto, en su libro *Antiguas literaturas germánicas,* de un resumen de esa *Edda Menor,* o *Edda Prosaica,* que es más bien un manual «para los poetas y los lectores de versos», escrita por el islandés Snorri Sturluson (1179-1241). En esa obra el oro juega un papel muy importante como elemento dignificador de muchas individualidades importantes en la cosmogonía de aquellos pueblos del Norte. Entre las primeras de ellas está Thor, el dios del trueno en la mitología escandinava, de cuyo pelo se dice en la *Edda* que era más rubio que el oro como el de Sibila, su esposa y «la más hermosa de las mujeres», según la descripción de Sturluson. Uno de los descendientes de Thor fue Odín; y éste, en la pira funeraria de su hijo Balder, depositó un anillo mágico del cual cada nueve noches caerán otros ocho anillos iguales, en un rito que siempre se ha de repetir. Por ello, el evocador de ese mito puede decir ahora en el poema: *Y no hay un fin...* (Como no lo había en el tigre de «El otro tigre», ni en el poema que contaba su búsqueda infinita.) El nombre de ese anillo mágico es Draupnir. Y en la segunda parte de la *Edda Menor,* que es toda una lección de elocución poética, el autor ofrece la explicación de algunas de las *kenningar,* o metáforas de la primitiva poesía de Islandia (de las cuales se había ocupado el propio Borges en un artículo así titulado, «Las kenningar», recogido en su *Historia de la eternidad* de 1936). Y entre esas metáforas están las relativas al oro, uno de cuyos nombres metafóricos en aquella poesía es precisamente «gota o lluvia o aguacero de Draupnir» [25]. Oro, pues, como forma de una lluvia infinita, con lo cual se intensifica la idea de continuidad, de lo absoluto, que el poeta concede a esos *oros* que suceden a los *tigres* en el poema.

A dos muy concretos símbolos nos vemos, pues, reducidos en la pieza, sin necesidad entonces de nuevas enumeraciones. Tigres y oros: el oro de los tigres. Plenitud del universo concentrada, así, en esos dos vocablos que la poética borgiana ha ido cargando de tal sugestión. Por ello, cuando en el texto, que no es nada extenso, vuelve a la intimidad más ceñida del *ahora,* quien lo va escribiendo, residente ya en esa sombra que antes había elogiado como ámbito de la sabiduría, recurrirá a tales voces para expresar el saldo de serenidad con que aún cuenta:

Con los años fueron dejándome
Los otros hermosos colores
Y ahora sólo me quedan
La vaga luz, la inextricable sombra
Y el oro del principio.
Oh ponientes, oh tigres, oh fulgores
Del mito y de la épica...

---

[25] BORGES: *Antiguas literaturas germánicas,* 2.ª edición (México: Fondo de Cultura Económica, 1965), pág. 105.

El poema está a punto de terminar. Veinte de sus veintidós versos no han sido otra cosa que una nueva exposición y un canto a su conocida ilusión de eternidad, en virtud a esa fidelidad suya a unas pocas —pero suficientes por plenas—cosas que el balance del existir le va dejando. No hay, así, la menor vibración de amargura. Y cuando parece haber compuesto un himno de loa y gratitud a esos tigres y esos oros, a esas sus formas salvadoras de la continuidad, el final nos arroja de modo vertical, tras la última línea transcripta, en el recinto suavemente dolido de una personal inquietud amorosa, no redimible por obra de ningún empeño de disolución panteísta:

Oh un oro más precioso tu cabello
Que ansían estas manos.

Y aquí sí está ya el verdadero y vencedor protagonista de la dialéctica insoluble a la que, y sólo en el momento último ganamos cuenta de ello, se ha asistido en el poema.

«Yo, desgraciadamente, soy Borges.» Al cabo de tantas fabricaciones venturosas de la imaginación que uno de los Borges (¿cuál?) ha construido, y de las que, en decantación depuradísima, sólo dos han quedado resonando aún en el poema, el otro Borges—el más íntimo, el más sentimental, el más compartible—rasga toda aquella maraña de *sones* y de *símbolos* que su hábito fraguó para dejar oír con un acento de entrañable sinceridad la expresión de una ansiedad mayor. Y es ésta una tensión de humanísima estirpe: la necesidad de un amor vivido en la inmediatez del roce de un cabello y, por ende, de una presencia cercana y tangible. Frente a tal urgencia, cualquier otro oro—ni siquiera el oro de los tigres—, cualquier otra solución, son sólo formas aparentes y fallidas de compensación.

Nadie podrá afirmar que ha triunfado, al final, el poeta. Borges, el poeta, es tanto el de las parábolas como el de las confidencias. Con un simplismo tal vez excesivo, diríase que aquéllas conquistan nuestra admiración; éstas, la coparticipación. Una y otra de tales posibles reacciones serían así los respectivos destinos de cada uno de esos tonos o modulaciones de su poesía. Sin embargo, en ambos está integralmente el poeta, la única y a la vez dual voz lírica del autor. El otro y el mismo poeta. Asido aún al sostén de sus «consuelos secretos» (el panteísmo, uno de ellos), pero permitiendo escuchar con más claro, aunque nunca desgarrado timbre, esas otras nostalgias soterradas del hombre para las cuales ya no hay consuelos.

JOSE OLIVIO JIMENEZ

Agustín de Foxá, 16-18 (Apto. 903-C)
MADRID-16

LA PINTURA DE EUSEBIO SEMPERE

PREÁMBULO

La pintura de Eusebio Sempere nace en el arte español de posguerra como una inquietud esperanzadora; su pintura abstracta de vanguardia en aquella época no sería comprendida por los medios intelectualizados españoles, no adaptados a las «extravagancias» que parecían venir del extranjero. Sempere realiza una tendencia abstracta muy de moda en el París de aquel entonces, pero la España oficial quiere e impone la figuración de antaño y hogaño. Y por la «senda fría del abstracto», como sentenciaba Eugenio d'Ors, se interna el artista a pesar de las críticas adversas españolas y a pesar de que en un principio reconoce que sólo está elaborando ejercicios de estudio, «ejercicios» que hoy en día constituyen un ejemplo valioso para el arte español de los años cincuenta.

Otros compañeros de la generación de Sempere también sienten la inquietud de la innovación y deciden fundar una revista (muy importante por su calidad y su avanzado vanguardismo) y un grupo, que denominaron Dau al Set [1]. De esta manera, España, pese al monopolio estatal, y con grandes dificultades, va introduciéndose en las esferas de las vanguardias, en una lucha constante y con un porvenir incierto, aun cuando las brechas iniciadas parecían ensancharse irremediablemente. Y esto podía producirse en un pueblo como el español, esencialmente vitalista.

En un principio, Sempere se interna en la pintura a través de la figuración, con toda seguridad debido a la presión de un entorno artístico excesivamente académico. Más tarde pasaría a la abstracción, donde aún continúa y sigue cultivando en busca de una perfección nunca alcanzada, pues le interesa la profundidad de su arte hasta unos límites que él considere suficientemente superados. Llegado este momento reconsideraría todo su actual trabajo y su posterior evolución.

---

[1] Vocablo catalán, quiere decir «dado al siete», algo así como una apuesta. Se fundó en Barcelona el año 1948 con tendencias surrealistas. Sus componentes fueron los escritores Joan Brossa y Arnau Puig, y los pintores Tàpies, Tharrats, Cuixart y Ponç. Un año después Sempere expondría por primera vez en España (por lo menos a unos niveles de cierto eco y resonancia) arte abstracto en una galería de Valencia.

Etapa figurativa

Ya hemos dicho que los inicios de Sempere como pintor son figurativos, y es en la ciudad de Valencia donde ejercita los primeros temas. Generalmente su pintura figurativa comprende los años 1940-1952, la mayor parte de ellos vividos en Valencia, donde estudió, en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, graduándose con el diploma de profesor, que nunca ha ejercido. Ya no volvería a la figuración, aunque tuvo alguna ocasional tentación [2].

A la ciudad levantina llegó desde su Onil natal [3], pletórico por la luminosidad característica de las tierras que le vieron nacer. Curiosamente, esta exuberancia de luz que será fundamental en su pintura abstracta posterior no se trasluce en los temas figurativos. Posiblemente debido a la machacona influencia del academicismo oficial de la Escuela de San Carlos, y a que evidentemente el pintor no ha encontrado todavía su camino.

Los temas de esta época son diversos, aunque persiste una cierta inclinación por los retratos, de los que hay que destacar los que realiza para su madre. Como estudiante, pero más como aprendiz que desea saber el oficio, Eusebio Sempere comienza a trabajar en dibujos, grabados y pinturas, teniendo la certeza de que aquellos temas no le sugieren gran cosa, porque por ahí él lo encuentra ya todo hecho.

Los *dibujos* se hallan realizados, indistintamente, a lápiz, carbón y tinta china, de entre los cuales podríamos destacar dos desnudos de hombre y mujer de los que solamente conservamos las fotografías [4], pues el autor decidió destruir estos primeros ensayos de su arte. Sobre esta cuestión hemos de destacar una de las constantes de Eusebio Sempere, y es que rompe mucho, pues cuando está convencido de que el resultado final no es válido, destruye, y nuevamente a comenzar [5]. Los primeros dibujos tienen ese sabor de copia académica y, por lo tanto, resultan algo estereotipados; pueden fecharse entre 1941 y 1945; a partir de esta fecha se aprecia una mayor soltura en la ejecución, como nos muestra el óvalo delicado del retrato de *La hermana del pintor,* de hacia 1947. Progresivamente, Sempere va desprendiéndose de los modelos académicos para elaborar con lo aprendido y con su extraordinaria intuición nuevos tipos de imágenes. Imágenes que en los últimos dibujos nos des-

[2] Varios «retratos de la madre del artista» de 1966 en la colección particular de Fernando Zobel en Madrid y los dibujos y múltiples en madera y acero cromado realizados para una *Cabeza de Azorín* (también en hierro) de 1974.

[3] En la serranía de Alicante, famoso por la industria del juguete. Eusebio Sempere nació el 3 de abril de 1923.

[4] Pertenecen a 1943. Para una consulta de los trabajos del artista pueden verse las ilustraciones del libro *Sempere* por J. Meliá en la Editorial Polígrafa de Barcelona, 1976.

[5] Sempere se autoproclama el mayor crítico de su trabajo. Además es un gran purista, la perfección constante sobre la obra es sistemática.

cubren una clara influencia del francés Matisse, como podemos apreciar en las curvas amables y lánguidas de *Mujer con mandolina,* de 1948, a lápiz compuesto. Matisse será de los pintores de este siglo que le marcará primero y mucho antes de que se inicie en la abstracción. Esta influencia se notará sobre manera en la pintura que analizaremos más adelante. Otro de los dibujos de 1948 en el que se observa ese dominio suelto de las formas es el retrato del famoso músico *Joaquín Rodrigo,* cuya expresividad sencillamente trazada nos muestra la invidencia del gran autor del *Concierto de Aranjuez.* Es evidente que por estos años Sempere está experimentando una serie de cambios que aún no se concretan, pero que su viaje a París en 1948, y sobre todo en 1950, le hacen ver claro.

En los *grabados* [6] Sempere utilizó normalmente el aguafuerte y la punta seca. La temática del grabado es semejante a la de los dibujos, es decir, predominan los retratos, y además aparecen algunos paisajes [7] urbanos de Valencia. Los retratos representan a gentes de Onil o Valencia, viejos, amigos y, sobre todo, a su madre, modelo preferido en esta etapa figurativa y aun mucho después, pues cuando toda su producción es abstracta realiza en 1966 unos retratos suyos de cuando era joven. Como simple anécdota, y como el primer caso en que el artista cobra dinero por su trabajo, cabe mencionar el grabado a punta seca que realizó para un retrato de *Raquel Meller,* en 1947, y por el cual la famosa cupletista le entregó 300 pesetas, más desde luego como un gesto simbólico que otra cosa.

Finalmente, nos queda por tratar su *pintura* figurativa, que si, en general, sigue la pauta reiterativa de los retratos, ya se advierte, sin embargo, una mayor libertad en los temas, aparecen paisajes, bodegones, interiores..., pinta al óleo sobre lienzo y a veces utiliza las acuarelas; es consciente de que tiene que ejercitarse y, desde luego, aún no sabe si lo que le conviene es un empaste fino o grueso para sus cuadros más inmediatos. En la pintura figurativa de Eusebio Sempere no apreciamos todavía esos efectos lumínicos que serán, posteriormente, la base fundamental de su trabajo.

Dentro de la pintura figurativa podríamos establecer como dos fases o momentos claramente delimitados por el corto viaje que el artista realizó a París en 1948 y que dejó honda huella en el pintor. Estos dos momentos nos sugieren grandes diferencias entre uno y otro, como ya vimos ocurrió en los dibujos, pero aquí la oposición es más taxativa, puesto que los temas son mucho más amplios. En la primera fase nos

[6] A lo largo del presente trabajo sólo se ofrecerá la faceta pictórica, pero sin que ello sea óbice para que cuando la ocasión lo requiera se hable del Sempere grabador o escultor.

[7] Es curioso que el paisaje como tema fue escasamente tratado en esta etapa figurativa; sin embargo, en su pintura abstracta el nombre «paisaje» aparecerá en múltiples ocasiones.

encontramos con una pintura de cierto sabor provinciano y un tanto tradicional, de colores generalmente oscuros. En la segunda fase, sin embargo, advertimos inmediatamente la influencia de París, ciudad siempre irresistible a perder el primer lugar de la vanguardia artística. Allí, Sempere conoce «en vivo» a los impresionistas, a los «fauvistas»..., y no cabe duda que el color de aquella pintura le impresiona, pues su producción pictórica a partir de 1948 resulta muy colorista, más libre y de formas menos ortodoxas. Unos bodegones de 1949 y 1950 nos sugieren la evidente influencia de Matisse y de los cubistas.

De la primera fase pictórica [8] vamos a analizar el cuadro *Retrato de la madre del pintor,* de 1947 [9], y ello lo hacemos así porque, aparte sus innegables valores artísticos, representa la mejor muestra de la tardía escuela impresionista valenciana. En este cuadro aparece doña Concha Juan totalmente vestida de negro, luciendo en la cabeza la clásica mantilla española, destacando sobre este sobrio conjunto el blanco de su pechera, a modo de pañuelo de seda, así como también destaca el blanco de las hojas de un libro abierto y colocado a los pies de la dama, todo ello sobre un fondo ocre. En nada podemos presagiar el futuro lumínico del pintor, aunque ya se inicia ese controlado uso del color que será una de las características del arte abstracto de Sempere.

Del segundo momento o fase de la pintura figurativa, cuando el artista torna a Valencia después de su corto viaje a París, podemos ver que Sempere utiliza ampliamente una gran diversidad de colores, sobre todo los rojos, azules y verdes. Los temas se amplían y los retratos quedan relegados para dar paso a escenas de interior, bodegones, paisajes... La influencia de «fauvistas» y cubistas, que ya señalamos para esta fase, es elocuente en el lienzo *Torero,* de 1950 [10], donde el matador, con su capa y traje de luces, avanza entre gallardo y desafiante. Todo el lienzo es una confusión de manchas coloreadas en las que predomina el rojo.

Pero a través de la figuración Eusebio Sempere no encuentra su camino, quizá porque la figuración en España por estos años de la década de los cuarenta no ha podido renovarse. Porque entre los estereotipados dibujos de un Sáenz de Tejada (aunque admirables), las teorías del arte de Eugenio d'Ors y los últimos epígonos del impresionismo no había nada que hacer. Paradójicamente, la renovación del arte figurativo de nuestro siglo se debió al genial artista español Pablo Picasso, que no trabajó en España, sino en Francia; también otros jóvenes, grandes artistas, emigrarían a París, como Joan Miró, Juan Gris, Dalí, Julio González..., con lo cual España perdió la oportunidad de ser un centro de

[8] Los primeros lienzos conocidos datan de 1946.
[9] Se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia.
[10] En la colección particular E. Sempere de Valencia.

creación artística y cultural de primer orden, pues entre los años veinte y treinta constituía terreno abonado para las generaciones creativas, pero la guerra civil acabó por rematar el hecho incuestionable de la emigración. Y después, para mayor abundancia, la memoria colectiva de todo un pueblo se quiso retrotraer a la época gloriosa y no por ello menos decadente de Felipe II. «El Escorial es el monumento de nuestra grandeza pasada», declaraba Francisco Franco al diario *Pueblo*, de Madrid, en 1959, el mismo año en que la basílica del Valle de los Caídos, con su estilo herreriano, se inauguraba solemnemente.

Así pues, en aquel panorama desolador, con una figura tan influyente en el plano artístico-oficial como el teórico Eugenio d'Ors, que afirmaba que el arte debía estar supeditado a la conveniencia política, no cabía duda de que la alternativa más urgente era escapar de aquel ambiente autárquico. Hasta Dionisio Ridruejo hubo de reconocer que durante los años cuarenta «la investigación y la enseñanza se convierten en empresas oficiales de un Estado dogmático» [11]. Dentro de este contexto, la fundación de la Academia Breve de Crítica de Arte, con la presencia de Isidro Nonell en la primera exposición de 1942, supuso un laudable intento de ofrecer arte contemporáneo [12] y de calidad, pero un arte que por supuesto no conlleve «revoluciones subversivas, sino un orgánico desarrollo» [13].

En el verano de 1949, Eusebio Sempere expone en la galería Mateu, de Valencia, unos cuadros abstractos de tendencia geométrica que trabajó en París un año antes (viaje que pudo realizar gracias a una beca). Pero ni público ni crítica le comprenden; él rompe estas pinturas y decide marcharse a vivir a París, a ver si por estas tierras él puede trabajar en lo que ya parece entrever, pero que todavía está muy indefinido. Las privaciones económicas en París fueron muchas, y ni el mismo artista comprende cómo llegó a permanecer diez años, pero así se desarrollaron las cosas, y qué duda cabe que la capital francesa le ofreció unas perspectivas culturales que en España hubieran sido imposibles de encontrar.

Etapa no figurativa

Los comienzos.—Ya en los últimos trabajos figurativos de Sempere se advierte esa evolución hacia la escasez de detalles académicos para ganar en mayor libertad de formas y en intensidad colorista, al mismo tiempo que consigue una mayor claridad en su pintura. Es como encon-

---

[11] Dionisio Ridruejo: «Entre literatura y política», *Hora h*, Madrid, 1973, pág. 18.

[12] En sucesivas exposiciones figuraron nombres con espíritu vanguardista como Angel Ferant, Antoni Tàpies y Manolo Millares.

[13] Eugenio d'Ors: *Mis salones*, Aguilar, Madrid, s. f.

trarse con la evidencia de que por ahí van las cosas, pero que no es eso precisamente. Y, por supuesto, la tensión espiritual se plastifica. Durante tres años, aproximadamente, Sempere trabajará sobre supuestos figurativos y abstractos, hasta que por fin se decide por esto último.

¿Por qué este cambio de actitud? La pregunta creemos no es vana, si consideramos que la postura fue radical, hasta el punto de continuar en ella hasta hoy día [14]. En el caso de preguntar al artista nos contestaría que todo aquel cambio se debió a circunstancias muy complejas. Otros artistas han sentido la necesidad de experimentación sobre las dos grandes alternativas que ofrece el arte contemporáneo, aun cuando sus inclinaciones se dirijan hacia una de las dos. En Eusebio Sempere esto no ha ocurrido, pues sus tres facetas de artista: pintura, escultura y grabado, muestran la impronta de lo abstracto.

Y en la elección sí que no hubo dudas; desde el primer momento el camino a seguir sería la abstracción geométrica. Tendencia de moda, con todas sus variantes posibles, en el París de aquellos años. Ahora bien, conviene matizar que Eusebio Sempere no realiza un arte concreto [15], puro, cosa también difícil si tenemos en cuenta que en las generaciones posteriores a la segunda guerra mundial lo que se produce son los epígonos de aquel arte puramente geométrico y que en sus planteamientos teóricos figuraba como axioma fundamental la transformación del individuo y la sociedad a través de un arte que tendría que desaparecer necesariamente a medida que la vida llegara a su perfección. Aun hoy en día los viejos planteamientos siguen teniendo cierta vigencia, aunque desde luego menos radicalizados, dado que las circunstancias sociales se desenvuelven por otros cauces. El cinético venezolano Carlos Cruz-Díez declaró no hace mucho en Madrid: «La sociedad se volverá cada vez más represiva y el artista tendrá que crear cosas para aliviar los sufrimientos que provocan las capitales superpobladas» [16].

Esta función pragmática del arte también se halla en la obra de Sempere, aunque no totalmente en su pintura, pues él sigue produciendo los cuadros clásicos destinados a ser colgados de la pared y de dimensiones no precisamente grandes [17]. Pero en su escultura Sempere integra el arte en un ámbito social más amplio, puesto que muchas piezas están concebidas para crear ambientes urbanos; además, muchas de ellas conservan el aspecto lúdico propio del cinetismo [18].

---

[14] En algún caso se dará el tema figurativo, pero muy aislado y muy escaso, como ya hemos tenido oportunidad de ver anteriormente.

[15] Término utilizado por VAN DOESBURG en su *Manifiesto de Arte Concreto* hacia 1930. Hace referencia a aquel arte abstracto puramente geométrico. En España se denominó «Arte Normativo».

[16] Diario *El País*, 27 de junio de 1978.

[17] Dada la minuciosidad de los detalles—utiliza tiralíneas y pincel—es imposible realizar obras de gran tamaño. La tabla de mayor proporción llega a medir aproximadamente 1,90 × 1,10 cm.

[18] Este tipo de escultura como integradoras de un espacio con ciertas significaciones concretas comienza gestándose en España de la mano de Jorge de Oteiza.

Con el cambio de alternativa y, por tanto, de temática, Sempere cambia también de materiales, pasando del óleo y acuarelas al guache, material que le permitirá conseguir esa asombrosa uniformidad de su pintura sin que aparezca el más leve empaste. Y el viaje iniciado a París en 1950 se convierte por el momento en permanencia de varios años. Ante toda esta ruptura parece que comienza una nueva vida; en su equipaje hay juventud, ilusiones y energía, y la Casa Española [19] de París, donde se albergará por algún tiempo, podría ser lo que significó la Residencia de Estudiantes en la época de García Lorca y Dalí.

Su primer trabajo no figurativo lo realizó entre 1948 y 1949, aprovechando aquella beca de estudios que le permitió conectar directamente con impresionistas y cubistas en su primer viaje a París. Aquel primer proyecto consistió en unos cuantos guaches construidos sobre papel (la escasez de material era correlativa a la escasez de dinero) y que se expusieron en la ya mencionada galería de arte valenciana [20]. Con toda seguridad estos guaches sintetizan la crisis de transición entre figuración y abstracción que tuvo el artista por estos años, y a la que hemos aludido anteriormente. Estas pinturas de cierta tendencia cubista (ya hemos visto la influencia del cubismo en su segunda fase figurativa), y muy coloristas, fueron repudiadas por el público valenciano, que pensaba que aquello no tenía sentido.

Las primeras pinturas decididamente abstractas, en las que Sempere utiliza ya un léxico que será sedimento para su producción posterior, están constituidas por unos guaches fechados hacia 1953. A partir de aquí el camino experimental que él buscaba ya se ha iniciado. Comprende la importancia que tiene la línea en los fundamentos de la pintura concreta, y con el estudio exhaustivo sobre ella emprende el trabajo de búsquedas y hallazgos. Kandinsky ha de jugar un importante papel en esta etapa de experimentaciones, pues nuestro artista se siente enormemente atraído por el pintor ruso. Cuando tiene oportunidad acude al estudio que mantiene su esposa, Nina Kandinsky, y donde se celebran tertulias. Especialmente hay un guache de 1953, denominado *Cinetismo* [21], que puede ser reflejo de las primeras influencias del maestro ruso. En él observamos una serie de líneas poligonales cruzándose siempre en un mismo punto, formando, en ocasiones, estrellas que no llegan a la condensación final, que sería lógicamente el círculo, y en otras, formando simples radios que dejan inacabada la estrella. No cabe duda que el cinetismo y su aspecto lúdico empiezan a hacer mella en el ar-

---

19 Más tarde se clausuraría por imposición del Gobierno español. Por allí pasaron Chillida, Tàpies, Lucio Muñoz y otros.

20 Galería Mateu, en el verano de 1949. Fueron 20 guaches que el artista destruyó posteriormente.

21 En la colección del artista; tiene unas proporciones de 65 × 50 cm.

tista, pero conviene destacar que el estudio de las líneas, por el que se abocó plenamente Sempere, ya fue investigado por Kandinsky entre 1923 y 1926 [22], como método científico de aplicación a la pintura [23].

Otros guaches de 1953 inciden también sobre el estudio de la línea en sus más elementales desarrollos, como son el cuadrado y el círculo, para pasar después a desarrollar otras formas, como el triángulo y el pentágono. Asimismo hemos de considerar la experimentación cromática que realiza por estos años y que le sirve para ejercitarse en un incipiente cinetismo [24]; este cinetismo se hace evidente en guaches posteriores que más adelante veremos.

Si para Kandinsky la línea es tensión y es dirección [25] no cabe duda que para la vida de Eusebio Sempere esta encrucijada en la que se ve envuelto constituye como nunca una tensión al mismo tiempo que una dirección, por cuanto que progresivamente irá resolviendo su arte hacia formas totalmente personales.

No deja tampoco Sempere de investigar sobre los elementos silenciosos e incoloros de la escala cromática, como son el blanco y el negro, que se hallan a su vez directamente relacionados con las líneas vertical y horizontal, respectivamente. Numerosos son los guaches de esta época que representan una combinación de líneas en sus diversas formas geométricas (cuadrados, círculos, triángulos...), rellenas de blancos o negros sobre un fondo generalmente del mismo color o bien gris. Mondrian, uno de los pintores contemporáneos que más admira Sempere, ya había experimentado que lo espiritual en la plástica consistía en el entrecruce de horizontales y verticales sobre fondos negros, blancos o grises.

Al mismo tiempo, Sempere va trabajando sobre otros colores que en un primer momento son los primarios, es decir, el amarillo, rojo y azul; además, los utiliza en el sentido más ortodoxamente plano, como entendía Mondrian que debía estar el color representado. De esta manera se pretendía conseguir que el color alcanzara su propia identidad dentro del arte abstracto [26]. En unos guaches de 1953 observamos los tres colores primarios insertos en horizontales, verticales y diagonales combinados sobre un fondo negro. Así vamos relacionando los paralelos existentes entre las líneas y los colores hacia las tensiones que nuestra sensibilidad pueda captar entre lo cálido, templado y frío. Es decir, la capacidad de equilibrio de la diagonal, por ejemplo, como ente intermedio entre lo

---

[22] Estos trabajos han sido publicados en España bajo el título *Punto y línea sobre el plano*, Editorial Barral, Barcelona, 1970.

[23] Justamente por esta época Kandisky denominó a lo que estaba produciendo Arte Concreto, por su carácter marcadamente geométrico.

[24] Si bien el cinetismo no le interesa lo suficiente por cuanto tiene unas normas premeditadas que, según el artista, pueden ahogar el elemento sorpresa fundamental en toda obra de arte.

[25] A diferencia del punto que sólo está constituido por tensión.

[26] Es evidente que una de las luchas primordiales de los primeros abstractos consistió en reivindicar para el arte abstracto su propia personalidad y autonomía dentro del arte en general.

cálido y lo frío y sus relaciones con el rojo. De esta manera podrían establecerse paralelos semejantes: para la horizontal, el negro; para la vertical, el blanco, y para las rectas libres, el amarillo y el azul. De todos estos principios, Sempere realizará numerosas combinaciones, dando amarillo a las líneas verticales y azul a las horizontales cuando lo crea conveniente. De esta manera los guaches adquieren invariablemente un ritmo inusitado en base a unos colores que por ahora serán planos. Y creo que ya podríamos adelantar una de las características importantes del arte de Sempere, y es el ritmo que establece en su pintura abstracta ya desde un primer momento. Ritmo íntimo y continuo que percibimos inmediatamente a través del color y de las líneas que lo sustentan. Líneas que pocas veces se condensarán en círculo, pues de esta manera se consigue un arte abierto y con posibilidades de formas ilimitadas. En este aspecto, Sempere, a lo largo de su obra, nunca ha cambiado, y veremos que las líneas lo dominarán todo.

Después de 1953 los colores se amplían y ya no se utilizan tan sólo los colores fundamentales; la gama cromática se abre generosa al pincel del artista. No sólo esto; también podremos observar la representación de círculos totalmente cubiertos por colores planos, en oposición a aquellos otros formados exclusivamente por rectas. Ejemplo de ello lo tenemos en un guache de 1954, donde el purismo de formas y colores de 1953 se diluye un poco, para dar paso a nuevas investigaciones cromáticas (aunque el purismo siempre se ha mantenido en Eusebio Sempere). Hay un especial aspecto lúdico en este guache, como en otros de esta etapa parisina de los comienzos, y es que en el ambiente maduraba la idea del cinetismo, cuyo líder indiscutible sería Vasarely. El cinetismo óptico que podemos apreciar en estos guaches sobre papel se hará cada vez más intenso, hasta desembocar en una trama confusa de líneas. Sempere independiza los elementos pictóricos [27], y de esta manera nuestra sensibilidad visual va captando el movimiento de los objetos no por una intencionalidad directa de una sombra prolongada o una línea ondulante, sino por la fragmentación de estos mismos objetos dispuestos en el plano de manera tal que ya su colocación y su cromatismo denuncian el movimiento. Es cierto, y hay que dejarlo claro, que Sempere es cinetista preferentemente en su escultura [28], y que la pintura lúdica de esta etapa no lo llega a ser en la medida que lo es la de Vasarely, pues en Sempere cada objeto, independiente en sí mismo, se repite igual o semejante,

[27] Autonomía y fragmentación podríamos señalar como características básicas del arte contemporáneo. En *El Arte ensimismado*, de XAVIER RUBERT DE VENTÓS, Barcelona, 1963, se señala la autonomía de la obra artística en sí misma sin relación con otra cosa más que en ella misma como categoría suprema.

[28] Por estos años precisamente Sempere comienza a trabajar en la escultura, aunque de una manera un poco a base de tanteos y sobre todo como aplicación de los conocimientos cinéticos, tan de moda por estos años.

constituyendo un arte modular, y esto nos acerca más a las posiciones del arte constructivista.

La proyección pública de sus obras durante estos años es constante y regular. Después de la exposición individual de 1949 ya no vuelve a exponer más que colectivamente, hasta el año 1961, en el Ateneo de Madrid, que constituye su segunda individual. Su primera exposición colectiva tiene lugar en el Salon de Realités Nouvelles [29], donde volvió a exponer nuevamente en 1955, año en que con tal ocasión difundió un breve *Manifiesto,* en el cual se planteaba el problema de la luz, aspecto fundamental en la obra posterior del artista. Sempere no podía olvidar la extraordinaria tradición pictórica española, ni tampoco a los grandes clásicos de la pintura. Esta posición le diferenciaba bastante de otros artistas que, como él, se sumergían en la Abstracción, y para los cuales era fundamental romper con todo lo anterior. Este *Manifiesto* nos llama la atención sobre lo que será la pintura de Sempere: «nous avons repris, aujourd'hui, le problème de la lumière pour élargir l'horizon des possibilités de l'art non-figuratif». Efectivamente, la luz será la problemática esencial en su obra, pero aún no ha encontrado la manera de aplicarla; de momento realiza unas cajas luminocinéticas [30] con las que se presentó a la convocatoria de 1955 del Salon de Realités Nouvelles. También expuso ocasionalmente en la galería Denise René [31], donde trabajaba como ayudante. En España tiene ocasión de exponer en Valencia nuevamente, y en Barcelona. Es curioso que la ciudad de Valencia, que asistió un tanto iracunda a la exposición del joven Sempere en 1949, vea ahora abrir sus puertas a todo un movimiento de artistas adscritos, muchos, a las tendencias abstractas.

España seguía por estos años cincuenta con su larga posguerra civil, aunque cada vez más debilitada. Las altas jerarquías políticas del país, conscientes de que había que ofrecer una favorable imagen en el exterior, y conscientes de que el estrecho panorama artístico español tendría que abrirse algún día, deciden realizar grandes exposiciones, como las Bienales hispanoamericanas [32]. Por otro lado, artistas no vinculados al arte oficial conseguían un notable éxito, como el escultor Jorge de Oteiza, que obtuvo en 1957 el gran premio de la IV Bienal de Sao Paulo. Este mismo año de alguna manera significa una convulsión en los cimientos del arte español, pues las nuevas generaciones lógicamente re-

[29] Convocatoria anual parisina que pretendía abrir camino al Arte Abstracto, sobre todo de tendencia concreta.

[30] Cajas que emiten luces y colores por medio de un ingenio eléctrico.

[31] Pionera del Cinetismo.

[32] La Primera Bienal se celebró en 1951. Los textos que la inspiraron aparecieron en el número 26 de *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid, febrero de 1952.

querían su espacio [33]. Además, la joven generación, cuando menos, quiere vivir en su propia tierra y trabajar en ella.

En este ambiente, Eusebio Sempere siente deseos de volver a su país, y esta decisión marcará en cierta manera una nueva etapa en su trabajo. Pero nosotros necesitamos tornar ahora al estudio de los últimos guaches de su etapa parisina, para enlazar con esa nueva época en la que Sempere se desenvuelve ya como un artista maduro.

En los últimos guaches de la etapa parisina encontramos una mayor elaboración, a la vez que mayor complejidad en la combinación de formas y colores. A las líneas rectas y curvas se añaden las quebradas. Aparecen nuevas formas, como cilindros, conos, cuartos de esfera y una especie de lagrimones muy originales. Las líneas comienzan ya a jugar un importante protagonismo en la pintura, pero todavía están encerradas en un determinado formalismo que les impide crear sus propias estructuras. Es decir, hay formas geométricas que se desarrollan invariablemente sobre un fondo monocolor, quedando las líneas determinadas por el propio formalismo, mientras que en la etapa de madurez del pintor las mismas líneas recorrerán todo el cuadro como único tema, y a partir de aquí surgirá la forma, pero sobre todo el color y la luz. Estas líneas, tan fundamentales en el arte no figurativo de Sempere, se interaccionan cada vez más, llegando a constituir una trama densísima, como podemos observar en muchos guaches elaborados al final de la etapa parisina. Ejemplo de ello lo tenemos en uno perteneciente al año 1959 [34], donde tupidas rectas horizontales de color blanco sirven de fondo a rectángulos formados a su vez por rectas libres también de color blanco.

Parece que Eusebio Sempere ha encontrado su método de trabajo, pero no cabe duda que las posibilidades de experimentación por este camino llegan a su límite. Aquellas líneas de sus primeros guaches, delimitadas en cuadrados y círculos principalmente, han llegado a independizarse totalmente, desbordando un espacio que al propio artista le resulta ya estrecho. Además, con muchos años de trabajar sobre papel, hora es de cambiar el soporte por algo más consistente y que dé más juego a la pintura. A la par comienza a gestarse una preocupación escultórica más sólida que la anterior, evolucionando hacia nuevos planteamientos, aunque Sempere nunca se ha empleado tan a fondo en la escultura [35] como lo ha hecho con la pintura.

La madurez.—El nuevo rumbo emprendido coincide con la decisión siempre acariciada de volver a España, y en 1960 se instala en Madrid,

---

[33] Surgen grupos vanguardistas como «El Paso», «Parpalló» y «Equipo 57». El primero de tendencia informalista y los dos últimos de tendencia concreta.

[34] De un tamaño de 65 × 50 cm. En la colección particular del artista.

[35] Sempere no cree que verdaderamente realice escultura en el término exacto del concepto; sin embargo, Andreu Alfaro, escultor importante, lo considera su maestro.

ciudad en la que actualmente vive. Su cuarto piso instalado en una ruidosa calle madrileña es, sin embargo, silencioso y recoleto, barroco en alguna dependencia y muy sencillo en esa salita luminosa donde trabaja y recibe al mismo tiempo a los amigos, ofreciéndoles de paso un minúsculo vasito tallado, con aromas de anís dulce.

Entramos, pues, en la década de los años sesenta, y el artista levantino [36], después de diez años de permanencia en París, decide trabajar en España. En su cabeza bullen múltiples ideas, gestadas a lo largo de los comienzos de la etapa no figurativa. Comienzos, por otra parte, realizados en condiciones verdaderamente franciscanas.

Paradójicamente, el año de la llegada de Eusebio Sempere a España significa la salida de unos ochenta mil trabajadores con destino a países europeos industrializados. Es la gran época del Plan de Estabilización, a costa, en parte, de la emigración; pero Eusebio Sempere no es ajeno ni mucho menos a la realidad social de su país, y a ella se encara con su incuestionable ética profesional y personal [37]. Un año antes de la vuelta definitiva a España expuso en una sala de arte barcelonesa, Galería Gaspar, en la que presentó trabajos como un miembro más del grupo Parpalló [38], uno de los primeros grupos en realizar arte concreto en España.

La comprensión de la crítica cada vez es mayor, pero aún no ha llegado el momento en el que el fruto de su trabajo aparezca enfrentado a un público que pondere en su justa medida la obra de un auténtico profesional, que con extraordinario rigor se halla siempre en la búsqueda de un camino. Este momento no tarda en llegar, pues en 1961 tiene la oportunidad de exponer individualmente en el Ateneo de Madrid, pero el éxito comercial es absolutamente negativo, ya que no consiguió vender una sola pieza. El texto del catálogo corrió a cargo del famoso cinetista Víctor Vasarely, al que Sempere conoció en París. En esta exposición Sempere comienza presentándose como un artista polifacético, pues a sus veinte pinturas añadió cuatro relieves luminosos [39]. Las críticas fueron sumamente positivas, y si no hubo ventas, sí por lo menos la satisfacción de que el horizonte se presentaba mucho menos confuso. A partir de aquí su actividad artística va creciendo y dilatándose. Comienza a trabajar en la serigrafía, y en escultura realiza proyectos en los que las

---

[36] Le gusta esta denominación por lo que tiene de connotación con otros pueblos de la cultura mediterránea occidental.

[37] Sempere no se prodiga en declaraciones políticas (tampoco en las artísticas), por ello son raras las manifestaciones del tipo siguiente: «Por encima del respeto al Hombre han puesto (los políticos) la conquista de algo tan turbio como lo es el Estado y el Poder», *Revista de Arte*, Guadalimar, núm. 20, febrero 1977.

[38] Voz catalana relativa a un ave semejante a la golondrina.

[39] Fabricados a base de papeles y bombillas tienen relación con las anteriores cajas luminocinéticas.

piezas se elaboran con materiales más duros y resistentes (hierro y acero), a diferencia de los empleados hasta ahora.

Todo parece indicar que Eusebio Sempere entra con buen pie en el panorama cultural español, aunque ya hemos podido constatar que nunca fue ajeno a él; antes bien, estuvo en la vanguardia de la posguerra con aquella famosa exposición de Valencia. Con una beca realiza un viaje de seis meses por Estados Unidos, durante 1963, y tiene oportunidad de visitar el taller de Josef Albers en su estudio de Yale. Sempere conoció al famoso pintor en París, en la galería de arte Denise René, cuando trabajaba para la famosa marchante de arte abstracto.

Así pues, Sempere, decidido a cambiar de materiales en su pintura, opta por trabajar sobre tabla (madera); pero, sin embargo, no abandonará el guache, que por sus posibilidades de diluir el empaste al máximo le conviene para conseguir el especial efecto de extremada delgadez de su pintura.

Del año 1960 son varias pinturas sobre tabla [40], pertenecientes a diversas colecciones particulares de Madrid, en las que aparecen nuevamente, es curioso señalar, los colores blanco y negro. Aquel pintor que se nos mostró abundantemente colorista en su etapa figurativa vuelve en una sistemática reiteración a los colores silenciosos, a los colores de la gama no cromática. Esta preferencia por los no colores también la tuvo otro compañero suyo y de la misma generación, Antoni Tàpies [41]. Este volver a los colores blanco y negro se producirá siempre a lo largo de toda la producción semperiana.

Los primeros guaches sobre tabla mantienen en su estructura formal una clara influencia de la mayoría de los guaches sobre papel de la etapa parisina, en cuanto que las líneas emergen de un fondo monocromo o en ocasiones sobre una trama lineal muy fina y densa. Ahora bien, se diferencian de aquéllos por la absoluta libertad de las rectas, es decir, ya no se delimitan en unas formas más o menos determinadas. Esta autonomía de las líneas en búsqueda de formas propias ya vimos que se daba en los últimos guaches producidos en París. Así pues, del cuadro surge una trama compleja de múltiples rectas de todas clases que se cruzan o se mantienen paralelas hasta el infinito. El ritmo resultante es, a pesar de la armonía establecida, sumamente complicado. En otras ocasiones las líneas se distancian unas de otras con una misma frecuencia de longitud, ofreciéndonos un ritmo más sencillo y monótono. En ambos trabajará Sempere con igual soltura y efectividad, pues el ritmo es

---

40 Para consultar el amplio catálogo, aunque no completo, de las obras de Sempere, se puede ver el libro de MELIÀ, *op. cit.*, págs. 337-345.

41 Tàpies declara a Lluis Permanyer en *Los años difíciles,* Bacelona, 1975, pág. 152, que a mediados de los años cincuenta se refugió en el blanco y negro para acabar después con los grises exclusivamente.

algo que está presente desde los comienzos de su pintura no figurativa [42], con lo cual tiene oportunidad de realizar numerosos ensayos al respecto.

Y ya partiendo del estudio de los primeros guaches sobre tabla podremos adivinar la gran adquisición futura de Eusebio Sempere en la pintura abstracta española. Esta adquisición se basa en un especialísimo tratamiento de la luz que en sus obras llega a ser el tema mismo del cuadro. Cuando Rubert de Ventós habla del arte ensimismado, refiriéndose al arte abstracto como un arte metido en sí mismo cuya proyección prioritaria es su propia materia como único valor supremo, podríamos decir que en Sempere la luz es el valor supremo de su pintura, constituyendo el principal punto referencial entre artista y público. Esta experimentación constante sobre la luz es uno de los objetivos fundamentales, pues en la obra ha de quedar algo que esté por encima de tendencias y siglos. Para Sempere es siempre admirable la tradición que nos han dejado los grandes artistas.

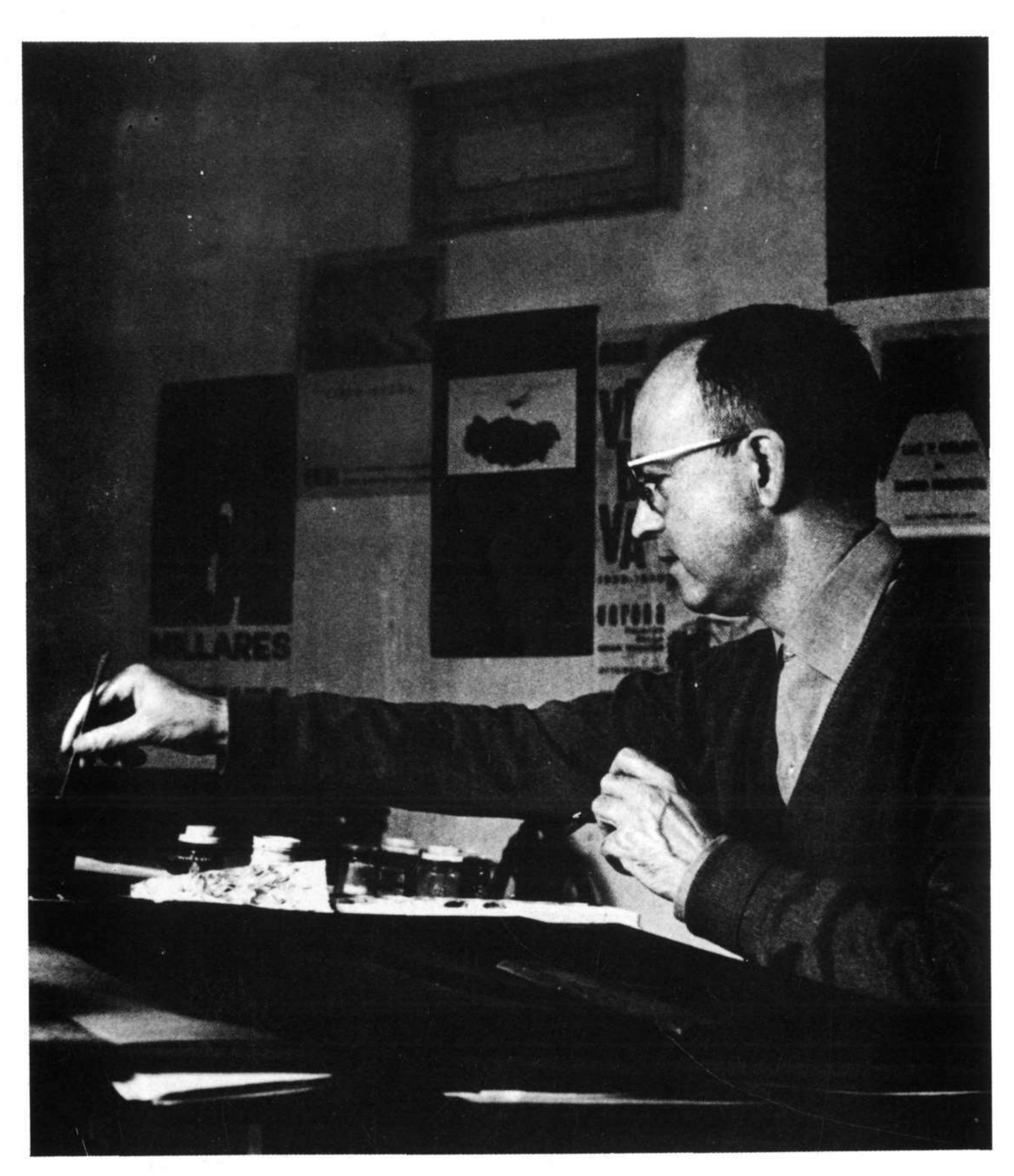
En su original manera de tratar la pintura podemos observar efectivamente que toda la composición se halla supeditada al tratamiento de la luz y no al contrario, como suele ocurrir. Ciertos pintores que siguen la abstracción geométrica y que en algunos momentos pudieran relacionarse con Sempere por su depuración geométrica no trabajan, sin embargo, con lo lumínico como tema prioritario, sino que en última instancia son los colores y las formas los que conforman los fundamentos del tema. En los trabajos del pintor levantino, donde vimos que las líneas llegaban a ser el tema y el propio ritmo de la composición, comprobaremos que a medida que va depurándose la técnica surge con fuerza un gran protagonista: la luz. Es como si Eusebio Sempere, tras la búsqueda de reivindicar el arte abstracto como valor que se mantiene en su propia materia, hubiera hallado la idoneidad de tales expresiones.

Decíamos que ya en los primeros guaches sobre tabla de esta etapa de madurez se puede apreciar ese proceso lumínico posterior del artista, aunque advirtamos en seguida que todavía las líneas y el color protagonizan la composición del cuadro. Efectivamente, en una tabla de 1961 [43] nos encontramos con una serie de líneas verticales y paralelas coloreadas en naranja, verde, marrón y amarillo sobre un fondo oscuro. Estas rectas no se hallan cruzadas por otras formas, como solía ocurrir en los guaches sobre papel de la etapa parisina, pero sí de alguna manera sufren una cierta interrupción, y es aquí, en este detalle, donde se produce el sustancial cambio. Ello consiste en que las rectas en determinados tramos cambian de color para transformarse en otro y así producir ritmos de

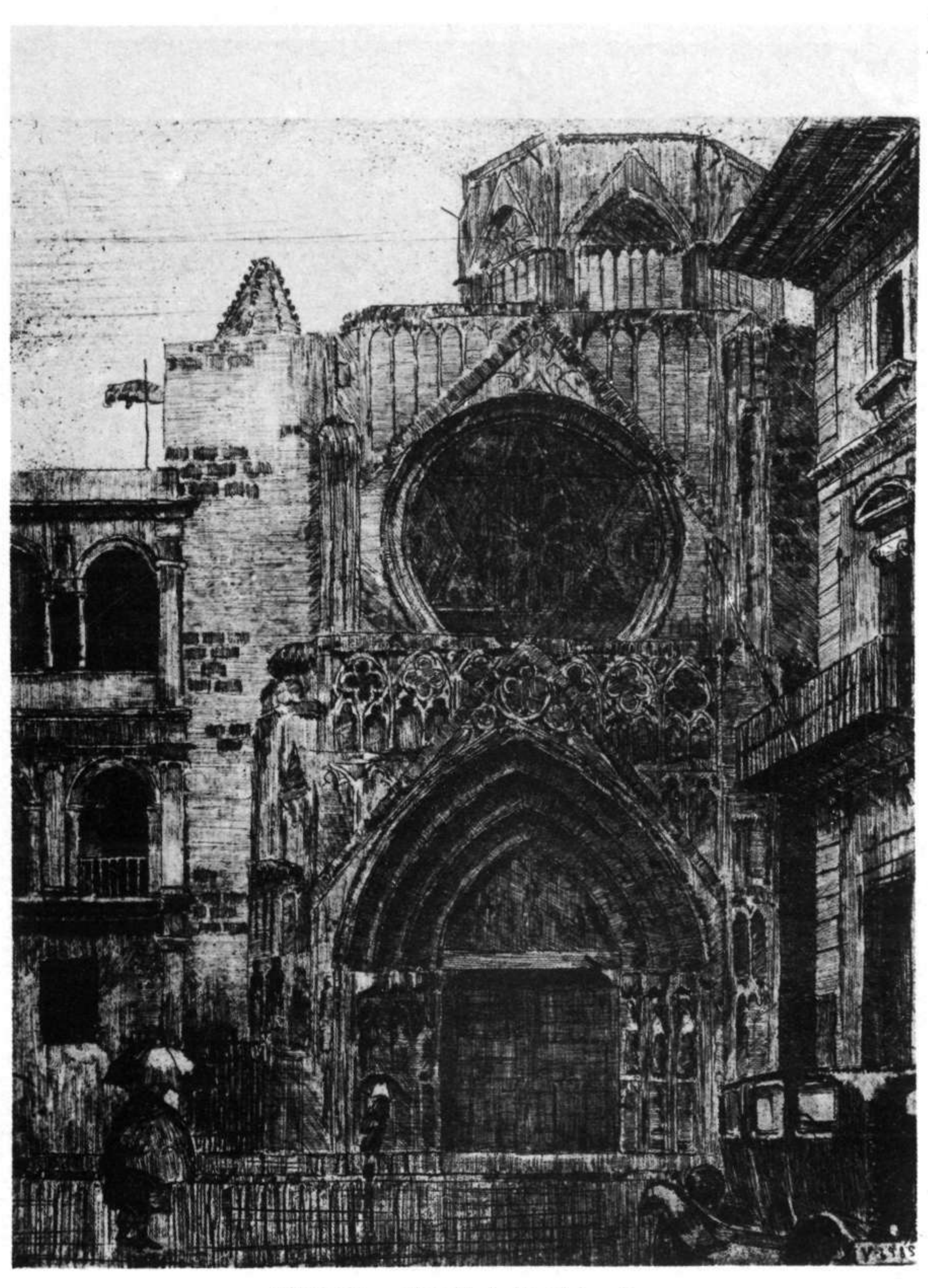
---

[42] En un principio la acentuación del ritmo se estructuraba en las mismas formas geométricas que se van repitiendo según unos módulos ya establecidos. Más tarde sólo las líneas convenientemente coloreadas marcarán la acentuación rítmica.

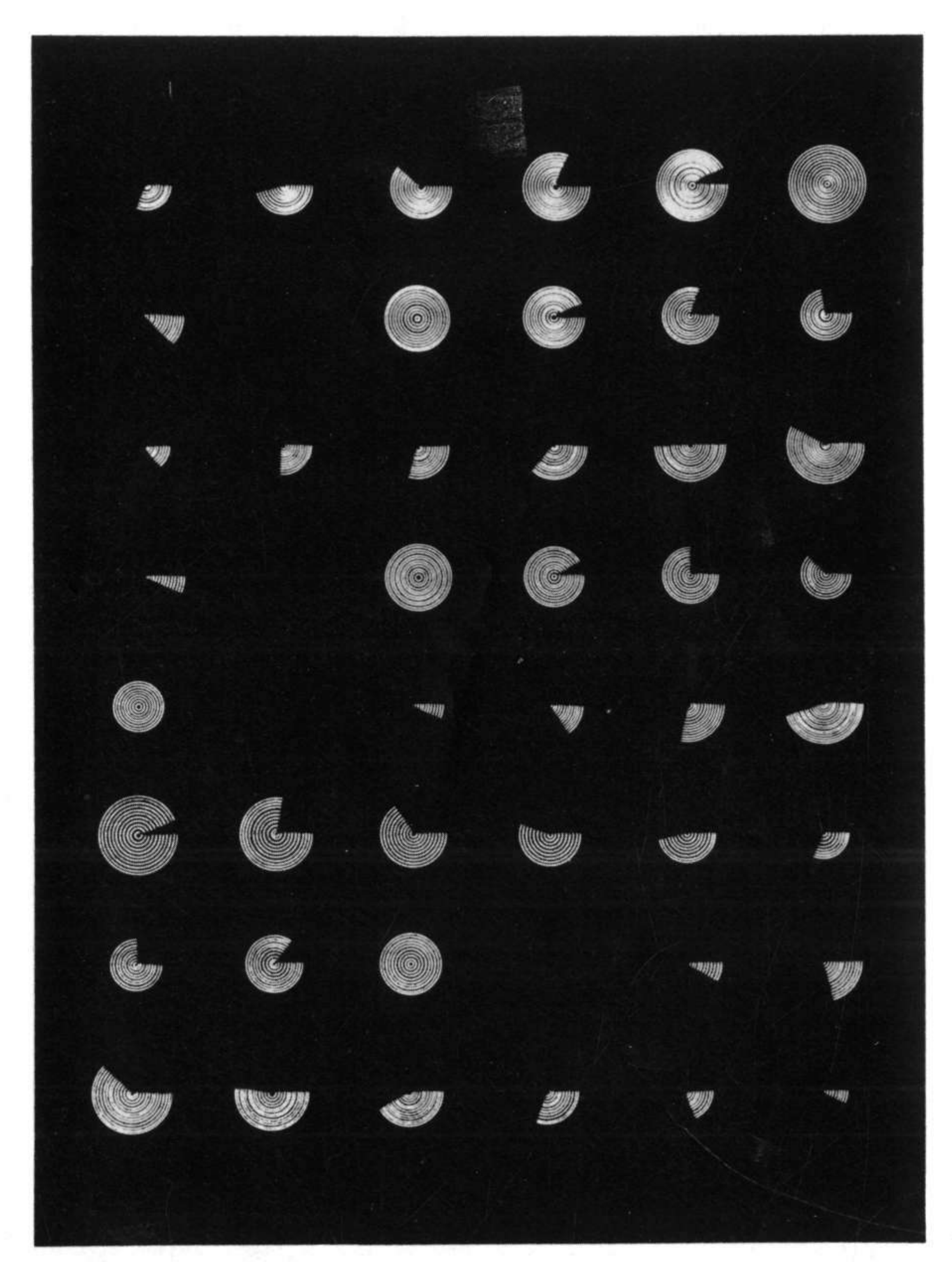
[43] En la colección de Gerardo Rueda en Cuenca.



Eusebio Sempere.

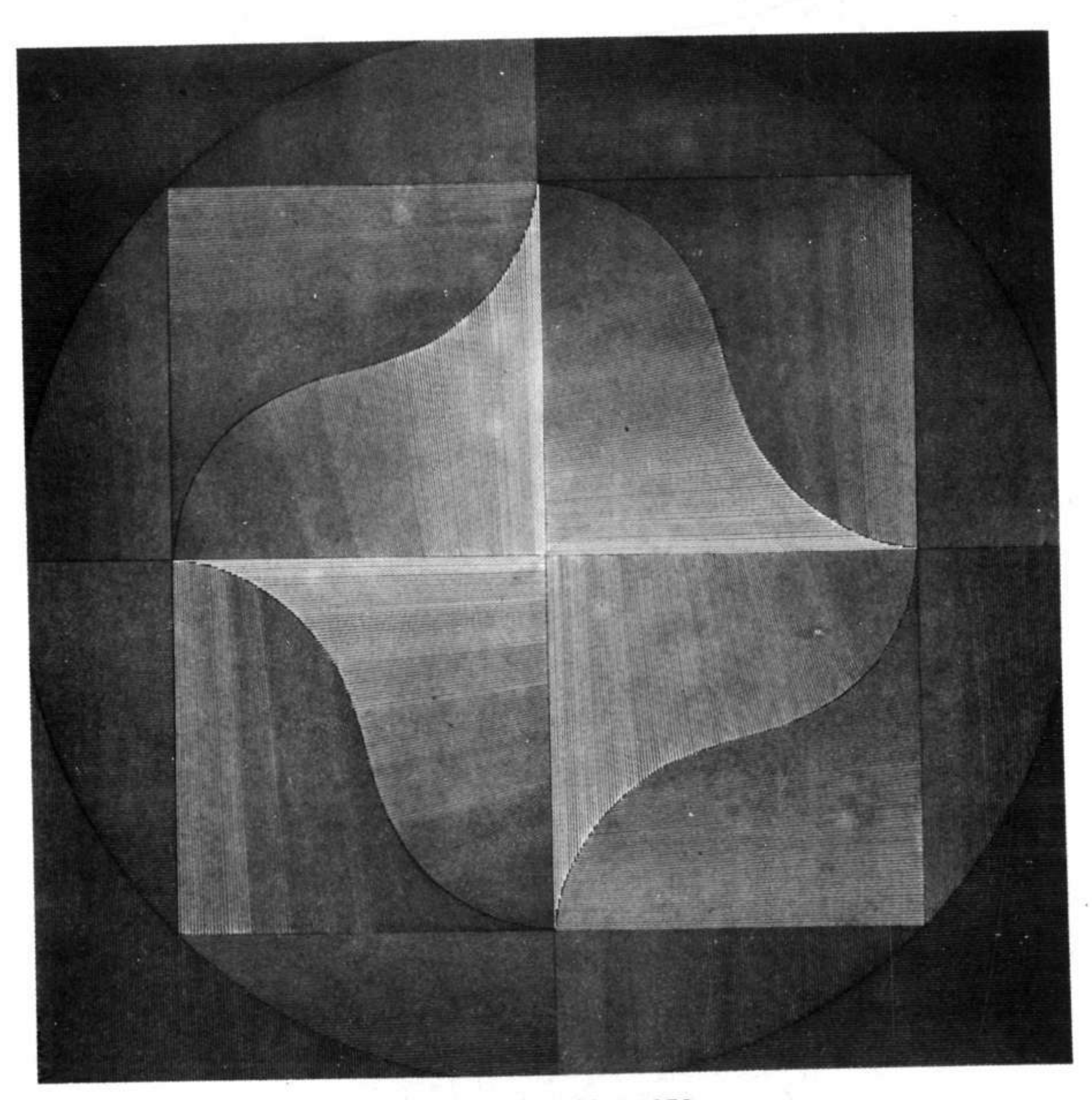


SEMPERE: *«Catedral de Valencia».*
Aguafuerte (30 × 24 cm.), año 1946.

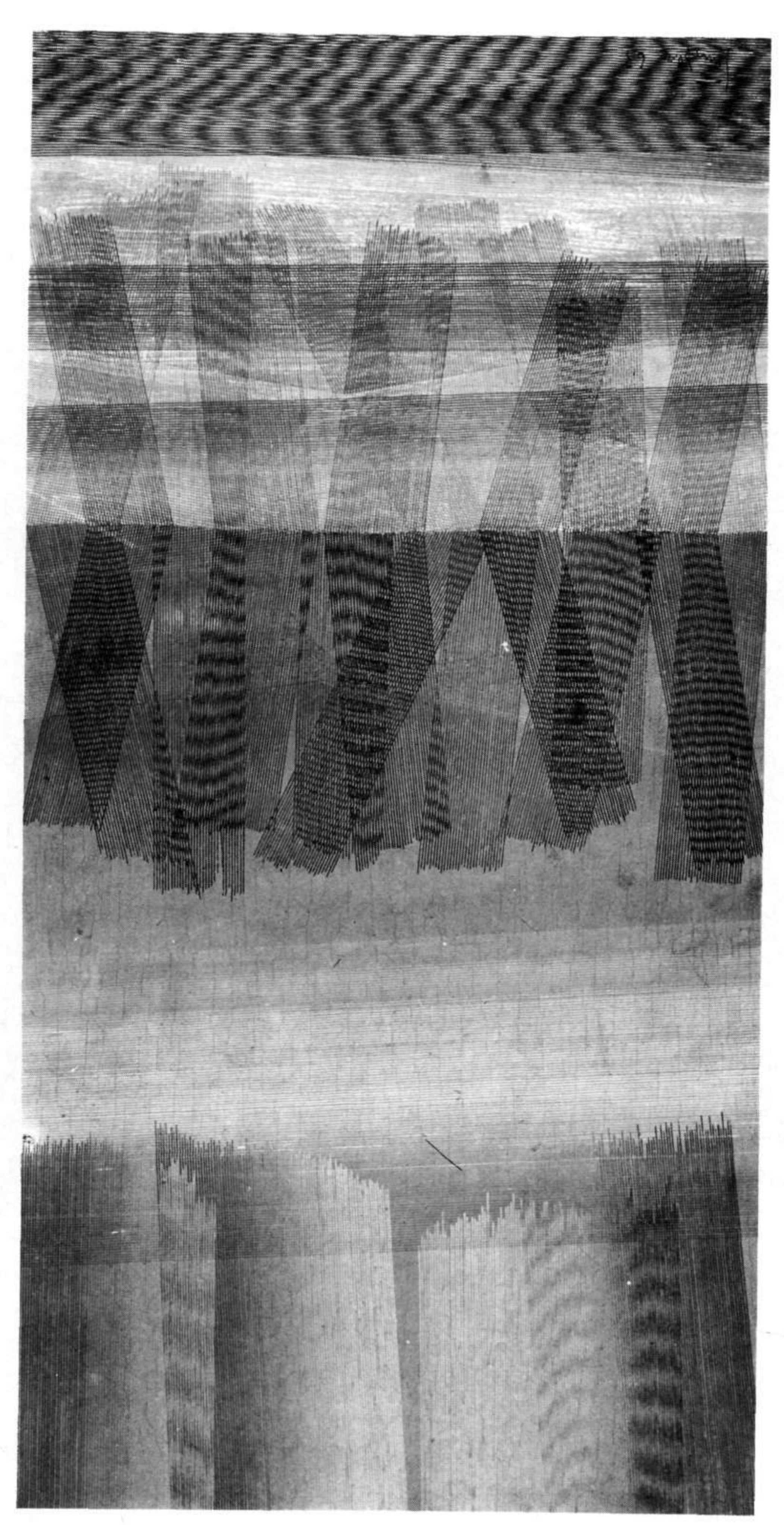


SEMPERE: *Guache (1953).*

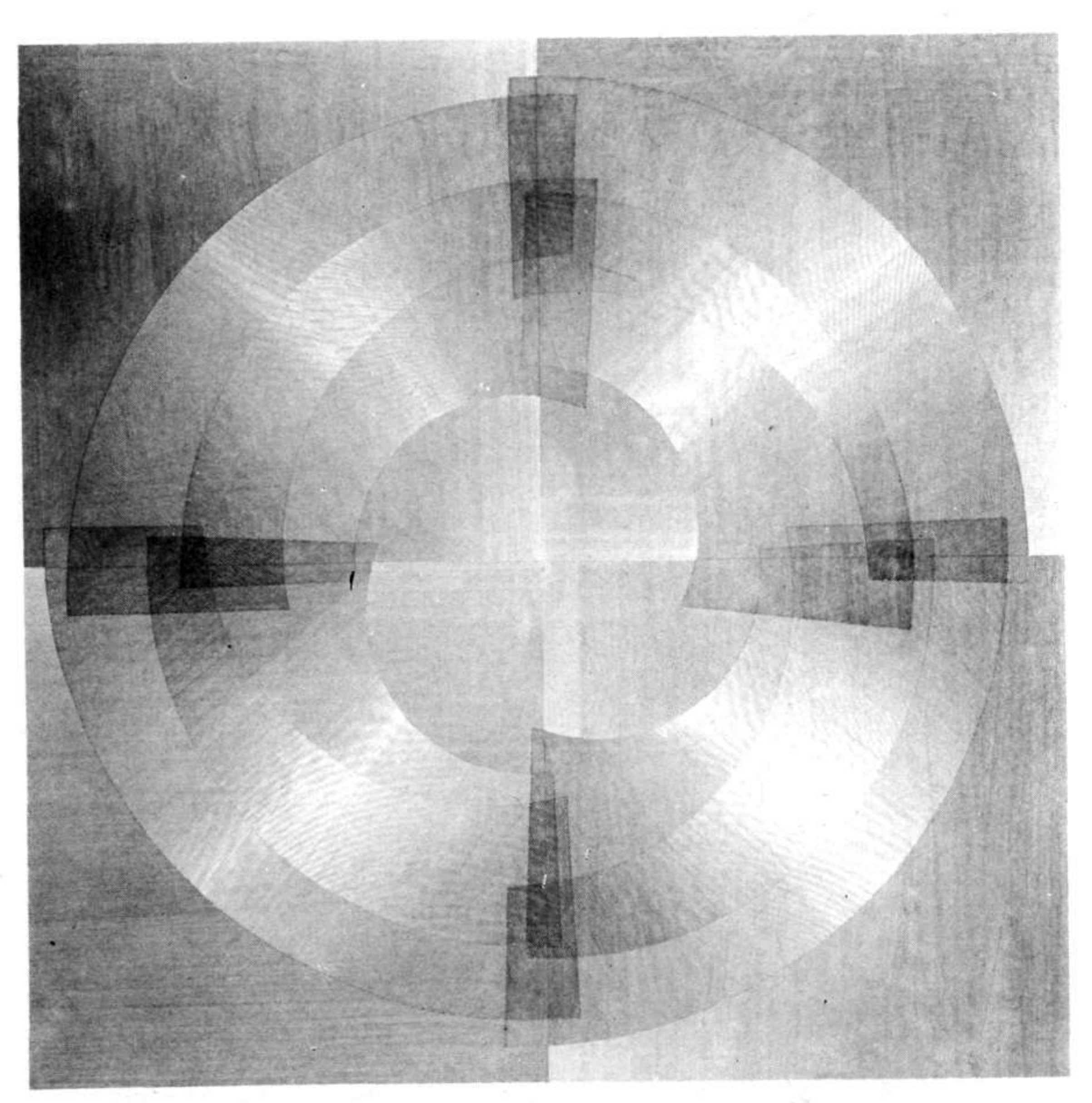
SEMPERE: *«Azorín», múltiple (1974).*
Acero cromado, 28 × 25 cm.



SEMPERE: *Tabla (1970).*
Colección privada, Madrid.



SEMPERE: *«Estanque». Tabla (1963).*
Museo de Arte Abstracto de Cuenca.



SEMPERE: *Tabla (50 × 52 cm.). Año 1974.*

color que nacen de las propias líneas. De esta manera se crean unas manchas ondulantes que seccionan horizontalmente el plano formado por las rectas. Pero la magia del fenómeno pictórico surge cuando se evidencia que las manchas coloreadas no existen en realidad, pues su efecto óptico está configurado en las mismas rectas.

En otra tabla también del año 1961 [44] podemos anotar parecidas características, sólo que aquí las rectas se entrecruzcan en diagonal en al-
racterísticas, sólo que aquí las rectas se entrecruzan en diagonal en al-
centro de la composición a base de unas líneas más claras que se van oscureciendo progresivamente hacia las partes laterales. De cualquier forma, estas pinturas están lejos del extraordinario efecto lumínico que será el exclusivo tema de futuras composiciones.

De esta primera fase de madurez datan sus famosos «paisajes», que realiza tanto sobre papel como sobre tabla. Estos «paisajes» sintetizan de alguna manera el colorismo y la luminosidad en los trabajos de Sempere, pues vemos que los colores distribuidos en bandas horizontales interrumpen su tonalidad para dar paso a otros colores más claros o incluso a otro tipo de color, de modo que la luz se concentra en unas zonas o escapa hacia otras alternativamente. Estas bandas de color representan la magia de la pintura de Eusebio Sempere, pues en realidad no son manchas de color, como a primera vista nos pudiera parecer, sino tenues y frágiles líneas horizontales cuyas sucesivas interrupciones nos muestran ese efecto óptico de luz logrado por el artista. Estos «paisajes», como se comprenderá, no guardan ninguna relación representativa con cualquier accidente de la naturaleza ni es necesario, pues ya sabemos que el arte abstracto nace no sólo como un desafío frente a otras artes nuevas, como la fotografía, sino como un arte nuevo frente a unos valores que estaban en decadencia y que la pintura figurativa venía a representar.

En los «paisajes» de Sempere no hay ninguna referencia a la naturaleza, a no ser que en alguna circunstancia los colores nos remitan a las sensaciones que puedan provocar ciertos accidentes naturales, como por ejemplo en la serie serigráfica de *Las cuatro estaciones,* realizadas en 1965, donde los amarillos o azules nos han de remitir por su paralelismo psicológico, si se quiere, al verano o al invierno. En este caso no consiste en imitar a la naturaleza para producir una obra de arte, sino de igualar esta misma naturaleza o, en el mejor de los casos, superarla, como se expresó en unos escritos de 1970 el cinetista Víctor Vasarely.

Después de la exposición en el Ateneo madrileño, Eusebio Sempere comienza a trabajar nuevamente con renovada ilusión, pues las piezas

[44] En la colección Gustavo Terner, en Cuenca.

allí expuestas causaron cierta impresión en el público. Sigue con su pintura al guache, con una acendrada tozudez que algún día, piensa, se verá coronada por el éxito. Una exposición de 1965 le lanza definitivamente como un artista consagrado, y en ella pudo vender toda su obra. Por primera vez en su vida se aunaban el éxito artístico y el comercial. La exposición se celebró en la galería Juana Mordó [45], de Madrid, que por aquellos años gozaba de un gran prestigio. Sempere cuidó con esmero la selección de sus pinturas y además presentó por primera vez sus móviles metálicos [46], fruto de aquel giro que realizó en la escultura; también presentó collages; exposición, por tanto, bastante amplia. El éxito fue grande y la exposición constituyó un impacto cultural, pues al artista levantino se le reconocieron sus valores innovadores dentro de la pintura contemporánea española.

Así pues, metido de lleno en el arte abstracto, Eusebio Sempere vuelve con renovados ímpetus a sus indagaciones y a sus experimentaciones, como hiciera en los años que vivió en París en busca de un descubrimiento que intuye no debe estar lejano; ese descubrimiento debe ser el paso decisivo que le permita seguir pintando. Gracias a un trabajo continuo y minucioso encuentra la técnica que le permitirá ser un maestro de la luz en pleno siglo XX, y además dentro de la pintura no figurativa.

Antes se dan algunos trabajos de tanteo, pero de cualquier forma resultan ya definitivos, como en un cuadro de 1966 titulado *Granada*. Efectivamente, en esta obra aparecen ya los rasgos peculiares de la iluminación, como vamos a ver inmediatamente. En primer lugar, nos encontramos dos partes aparentemente iguales opuestas por su base (esta manera de componer, enfrentando partes semejantes, es característica de la obra del pintor), las cuales se hallan formadas por tramas lineales que nos sugieren ciertas formas geométricas. Ahora bien, estas estructuras lineales no van a ser el soporte fundamental de su pintura, como lo fuera en los guaches de la época de París, en los años cincuenta, donde líneas y color armonizaban completamente, sino que gracias a unos extraordinarios efectos ópticos (iniciados ya en sus «paisajes»), conseguidos por el artista a base de interrumpir el color de la línea por otro diferente, se llegan a obtener unas zonas totalmente lumínicas, como ocurre en la parte superior de esta composición. Así y todo, aún podemos apreciar una zona colorista, de modo que la luz se reserva a partes

[45] La marchante Juana Mordó ha significado mucho en el panorama artístico español sobre todo de los años cincuenta. Ella dio un gran impulso al grupo informalista «El Paso». Hace poco se le concedió la medalla de oro de Bellas Artes.

[46] El móvil del Museo Abstracto de Cuenca fue expuesto aquí por primera vez.

localizadas, cosa que no ocurrirá posteriormente, cuando la luz aparezca en cualquier punto de la composición como elemento primordial.

Por estos años los museos de Arte Moderno de diversos países comienzan a comprarle obra, y Sempere siente en cierta manera recompensados todos sus esfuerzos y sacrificios. Y como es habitual en él desde que comenzara en el oficio, permanece en su estudio trabajando y depurando su pintura con una perfección artesanal realmente loable, pues Eusebio Sempere busca en profundidad aquello que pueda perdurar a través del tiempo. Es la búsqueda de cierta tradición museística que recoja la tradición pictórica válida a través de la historia.

La depuración matérica ya apuntada a la que llega el artista progresivamente es semejante a la que llegaron los primeros constructivistas, Mondrian o Malevitch, por ejemplo, aunque en Sempere se aúna la depuración de un pensamiento sumergido en la esperanza final de que la belleza y la justicia pudieran resplandecer algún día. Esta utopía se proyecta en una pintura que paulatinamente va haciéndose lumínica. Hay cuadros donde la trama lineal ya es sólo un leve pretexto para presentarnos esa intensa luz que apasiona al artista levantino.

Por estos años sesenta Eusebio Sempere vuelve fugazmente a la figuración, realizando unos retratos de su madre. Es como una pequeña transgresión a su vocación abstracta que no incide en absoluto en su quehacer diario. El hecho significa más bien un homenaje a la memoria de su madre [47].

También por esta época el pintor, con una gran soltura e imaginación, comienza a desarrollar ciertos presupuestos cinetistas [48] que se materializan en una pintura que nos permite captar el movimiento engañoso de sus formas. Algunas de estas pinturas pertenecen ya a 1966 y están elaboradas a base de colores primarios y secundarios muy vivos de tono. Los títulos de estas tablas son significativos en cuanto que enuncian la intención de captar el movimiento interior de las cosas: *El reloj*, *Cristalización*, *Del cuadrado al círculo*, *Exágono metamorfoseado por la luz* [49], todos ellos de 1966. Desde luego el cinetismo de su pintura está muy velado, y el propio artista rechaza esta tendencia, en cuanto que tiene unos presupuestos muy mecanizados, pues para él el elemento

[47] El artista sufre como suyo el dolor de generación de sus padres que vivieron la guerra civil y para él siempre habrá algo que pueda reivindicarlos. Por ejemplo, la Colección de Arte del siglo XX que ha fundado en Alicante constituye un homenaje a la memoria de sus padres.

[48] El Cinetismo se apoya en la teoría psicológica de la «Gestalt», que afirma que la realidad se capta globalmente junto con todos sus elementos. Siguiendo este postulado el Cinetismo pretende captar en un golpe de visión múltiples secuencias e imágenes. La tendencia apareció en París hacia 1955.

[49] Propiamente, el Cinetismo de Sempere se halla en su escultura, sobre todo en sus «Móviles» o en sus «Organos». Un magnífico «Organo» de grandes dimensiones podemos admirar a la entrada de la «Fundación Juan March», de Madrid.

sorpresa en arte es una de las cosas fundamentales [50]. No cabe duda que Eusebio Sempere no desea abandonar la tradición pictórica española que lleva en las venas.

A partir de 1967, Sempere no sólo está logrando dominar el espacio lumínico de su pintura, sino que las formas y colores surgen con mayor soltura, con lo cual sus obras, dentro de la habitual unidad, se diversifican. Así nos encontramos con piezas de la misma época en las que el color, incluso manchas de color, dan el tono vital de la obra, como en una «tabla» de 1970, en la colección del Banco Urquijo de Barcelona, y en otras piezas la luz constituye el protagonismo principal de la composición, como en *Curvas en el cuadrado,* de 1970, en una colección privada de Madrid. Más o menos por estos años, hacia 1969, Sempere está experimentando su pinturas en unas computadoras que ha adquirido la Universidad Complutense de Madrid, pero pronto abandona estas actividades, por lo que tienen de programación excesivamente racionalista. El prefiere el temblor de la mano a la perfección de la máquina.

Las vanguardias que viviera Sempere desde su raíz van pasando inexorablemente, y cuando él está adquiriendo el pleno dominio de su arte surgen unas vanguardias con la agresividad propia de lo nuevo que intentan destruir no ya la pintura tradicional, sino la pintura en sí misma. Es la época de los ambientes *happening,* del arte povera, del arte ecológico, del arte conceptual; en fin, se torna a una subversión de valores como contrapeso crítico a una abundancia de imágenes y también como alternativa a una sociedad sumamente capitalizada. España, en los comienzos de los años setenta, está viviendo una de sus etapas más críticas en cuanto a política se refiere. Se vive soterradamente una tensión que no desaparecerá hasta las primeras elecciones democráticas de 1977. La sociedad española está esperando más que nunca, sobre todo en los ambientes medioburgueses y en los intelectualizados, un cambio de acontecimientos, un cambio de régimen político que permita mayores cauces a una sociedad que se está expansionando a todas luces, y este cambio se producirá inevitablemente con la muerte de Franco en 1975.

A Sempere las nuevas vanguardias le dicen muy poco, porque no encajan en su arte actual, aunque él, claro está, no rechaza por principio ninguna nueva tendencia artística. Por estos años empieza a recrearse en lo que hace, juega con su pintura, domina la situación, va produciendo despacio, sin saber con certeza cuál va a ser el resultado, pero seguro de que algo tiene que salir. Ultimamente trabaja con plena tranquilidad,

[50] «Llegar a producir la misma sorpresa que me causa Vermeer después de tres siglos y después de visto muchas veces», *Revista Guadalimar,* núm. 8, Madrid, 1975.

sin agobios de preparar exposiciones; no le aprietan ya las privaciones de antaño, y eso le da mayor serenidad a la hora de sentarse en su estudio.

De 1971 es la tabla titulada *Ritmos en dos círculos grises,* donde toda la composición se halla elaborada a base de líneas coloreadas en tenues tonalidades de gris y algunas de blanco. En base a esta aparente simplicidad estructural emergen dos potentes círculos, de los cuales podemos apreciar su redondez tanto interior como exterior gracias a ese efecto mágico del color, que se hace muy claro, casi blanco, en las partes correspondientes a la concavidad. Es el color monocromo lo que domina en este guache. Paralelamente, vuelve a ejercitarse con colores planos y muy vivos, como hiciera en años anteriores, y así nos encontramos una tabla de 1974 en una colección privada de Suiza titulada *Rojo y verde,* donde el trazado de las líneas es muy grueso y su color plano; éstas, que son todo rectas siguiendo un ritmo poco complejo, van formando un círculo y un cuadrado que a su vez se interaccionan. Las tensiones de las líneas se evidencian en el interior de las dos formas geométricas, que se rellenan de una estrecha trama curvilínea.

Sin embargo, en *Ondulación del plano,* de 1974, lo material casi desaparece [51] para dejar paso a un extraordinario espacio lumínico; efectivamente aquí las líneas extremadamente finas y muy juntas se aclaran como un alba o se ensombrecen imperceptiblemente para dar mayor empuje al contraste lumínico. Lo más simple geométricamente aparece a nuestros ojos: tres líneas [52] rectas y tres curvas convergiendo en un mismo punto.

Actualmente Eusebio Sempere sigue en la misma línea de trabajo, eliminando en todo lo posible esa materialidad que parece no interesarle. Su línea artística, como la de su pintura, es continua e ilimitada, pues el artista no cree haber llegado todavía al límite del camino emprendido. El día que lo crea conseguido cambiará de rumbo. La última pintura realizada al guache sobre tabla (siempre que pinta lo hace con estos materiales) nos ofrece la típica estructura lineal y unas tonalidades ocres muy lumínicas; todo se halla en armonía, como es habitual; sin embargo, en la parte inferior podemos observar una especie de mancha oscura que viene a desequilibrar un poco el orden establecido. ¿Es que Sempere se halla en la encrucijada de una nueva etapa de transición? De momento, este último cuadro y otros más se arrinconan en algún lugar

[51] Al artista le molesta con frecuencia la materialidad de las cosas. «Todo lo que es material me agrede, incluso lo que es físico de mí me molesta», declaraba en el diario *Información,* de Alicante, 5 de noviembre de 1977.

[52] Que no son tales líneas sino el efecto óptico que nos produce la interrupción de otras líneas.

tranquilo de su casa sin ningún objetivo determinado de exposiciones o cualquier evento que acelere con prisas el ritmo diario de su trabajo. Sempere se siente a gusto en su estudio, en el que permanece todo el día, excepto cuando tiene que acudir a alguna cita o realizar algún viaje. Lo fundamental para él es su trabajo, y como dijo en cierta ocasión el escritor inglés John Berger, «la cuestión es entre yo mismo y la cultura que me ha formado». Así podríamos establecer la actual vida de Eusebio Sempere, sin otros avatares que su propio pueblo y su propia cultura.

M.ª VICENTA PASTOR IBAÑEZ

General Marvá, 21, 1.º dcha.
ALICANTE

"LA CASA" Y OTROS POEMAS

LA CASA

Reconoció el umbral
de sol.

Y la frase familiar de las abejas.

Y los pájaros que vienen desde lejos
a ver qué pasa
en los nidos de la mujer y el hombre.

Y la flor,
el anillo
simple de cada día.

Allí estaban,
ofrendas de un comienzo y no un final:
ante las puertas
—altas como dos ángeles—
de par en par abiertas
para él.

EL CANTARO

De espaldas a los días,
en la penumbra fija del zaguán,
el cántaro.

Hay ángeles humildes, de alas húmedas,
en torno al rito de la sed
y su jarro.

Alzan un borde frío hasta tu boca:
bebes.

Agua de la montaña,
aún con el sabor de la piedra
y el amanecer más puro del agua.

LAS RETAMAS

Día,
verdad de las retamas.

Cada planta,
astro verde y dorado:
fuego que exhala olor, frescor,
amor de flor.

(Con la sombra a sus pies
igual a una mañana
arrodillada.)

2.

Explosión
expoliada
por dedos extinguidos.

3.

Nadie habrá visto,
a favor de un parpadeo del sol,
dos cuerpos dos hogueras
condenadas a consumirse y renovarse sin tregua
en la penumbra del rocío y las flores caídas.

SOBRE TODA CENIZA

Los enmascarados de la noche,
los merodeadores de palabras raídas
y corazón filoso,
sitiarán nuestra casa.

Pero nosotros resistiremos junto al fuego.

Desnuda tú, desde los pies a la cabeza,
como la rosa que no he sabido amar
hasta hoy;

y yo vestido
de los poderes del sol y sus acólitos:
sobre toda ceniza.

GRITA SUS TORRES LA CIUDAD

Grita sus torres la ciudad,
no para mí.
Yo muero a solas en un bar,
muero y resucito:

rodeo de palabras el silencio,
establezco un espacio
donde caben tus ojos y mi muerte.

Allí nos esperamos.

A orillas del silencio y las palabras,
entre los gritos altos de la ciudad,
mi vida se confirma y se deshace
en un cuerpo de humo.

CIERRA UN CIRCULO

Nubes negras, rayo de la locura.

Desde todas las calles,
enredándose en cólera y pestañas,
huye el viento.

La hoja seca estampada sobre el vidrio
abre su boca muda,
grita.

Y ya no están las figuras del polvo.

Entonces, alguien lo sabe:
la noche cae en lluvia o en palabras
sobre sus propias ruinas,
cierra un círculo.

LAS NUBES

Van tan altas las nubes
—sólo
para los ojos y los dedos del sol.

Sobre el humo
y las plazas que balbucean árboles,
o el cuarto blanco y negro—de quién,
o las esquinas de ira fija
sin párpados.

Lejos,
sobre los baldíos del amanecer
y el cadáver de turno.

Van tan altas,
con su arco iris y sus liras,
y nadie sabe ya por qué
ni cuándo ni cómo.

MASCARILLA

Viejo sol
nuestro,
¿eres la mascarilla
de tus muertos,
los ojos fijos
en la luz extinguida?

LA BREA

Brilla la brea
—sus trenzas de panal y su halo de avispas,
su vestido verde—
entre la monotonía de los montes.

¿Para quién?

A sus pies,
la claridad está vacía.

Solo
no importo yo
—ni el jilguero casual
que quiebra piedrecillas de mica
con su pico—.

El sol es Dios y sus montañas
limitan el presente.

ESTACION

¿Ya son, los árboles, invernales?
Palomas y montañas
atraviesan el vacío de las copas.

(En las aceras,
hay cierta claridad
parecida a tu cuerpo.)

Piedra y aire, de soles
y de nieves.
La distancia es un eco.

Aquí la muerte
me tocará los ojos
con dedos de otros días.

Confundiré su hueso con la luz.

Y sólo de su mano,
crédulo de ceguera,
cambiaré este sueño.

ALEJANDRO NICOTRA

Remedios Escalada, 468
5870 VILLA DOLORES (Córdoba)
República Argentina

LA IDEA DEL PODER EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA

1. ¿Es posible sacar del arte en general y de la literatura en particular un instrumento para analizar las problemáticas políticas del subcontinente latinoamericano, a pesar de que muchos todavía, en nombre de una mal entendida «cultura de izquierda», reivindican como llave de interpretación de la realidad una filosofía materialista y pragmática embebida de economicismo? «El potencial político del arte reside tan sólo en su dimensión estética. Su referencia a la praxis es ineluctablemente indirecta, mediata y elusiva [...] Si es verdad que la forma estética aleja el arte de la realidad de la lucha de clase, de la mera realidad, y que en esto reside la autonomía del arte respecto al 'hecho', dicha separación no produce, sin embargo, una falsa conciencia o una mera ilusión, más una contraconciencia, es decir, la negación de la mentalidad realística y del conformismo [...] La verdad del arte reside en su capacidad de quebrar el monopolio de la realidad establecida (es decir, de los que la han establecido) y de *definir* lo que es *real*. Es en esta ruptura, que es obra de la forma estética, que el mundo ficticio del arte se revela como la verdadera realidad» [1]. En consecuencia, si al arte se le debe reconocer una tarea de denuncia de las relaciones sociales, trascendiéndolas y subvertiendo así la conciencia dominante, es posible también hallar en ella un contenido, mediatamente social, que se ha vuelto forma.

La literatura iberoamericana, sin embargo, no se agota en esta tarea negativa de subversión del arreglo social. Bien que ella carezca de originalidad en la esfera de la teoría y de la ideología políticas, es posible descubrir en dicha literatura una peculiaridad: la de desarrollar, frente a la influencia ejercida sobre el subcontinente por el pensamiento filosófico, político, literario de Europa del siglo XIX, una función sistemática.

Conscientes de su disparidad con los pueblos europeos, los latinoamericanos no se han ajustado a la trama que había sido predispuesta para ellos en las metrópolis europeas y norteamericanas. El proceso literario,

[1] HERBERT MARCUSE: *La dimensione estetica*, Milano, 1978, págs. 16, 25-26.

por lo tanto, ha hallado su carácter original en las formas orales y fabulatorias tanto de las culturas precolombinas como de la subsiguiente literatura históricamente comprometida.

Por un lado, se observan en la producción literaria latinoamericana las manifestaciones de la historia, de la realidad, de las relaciones sociales variamente representadas; por el otro, la presencia constante de un protagonista, que acepta o rehúsa los condicionamientos del sistema político y que, de cualquier modo, se refiere siempre a una manera suya de vivir, «otra», en oposición, diríamos, con la que él representa en la novela. El novelista es el verdadero elemento de mediación, el opositor crítico de la realidad. Y el origen de esta constante oposición del intelectual latinoamericano se puede hallar en la tradición cultural que ha establecido modalidades precisas de relación entre el hombre de letras y el sistema político. El trabajo lingüístico-estructural del escritor—que a menudo ha sido objeto de oposición y de censura por parte de los varios regímenes políticos—siempre ha querido destacar lo «otro», describir una naturaleza que los destinatarios últimos de la obra todavía no han logrado imaginar o por la cual están condicionados.

Estas peculiaridades de la producción literaria latinoamericana la destacan de las experiencias similares europeas y, en particular, de la francesa; pero una comparación con éstas será útil, a fin de individualizar más claramente los orígenes y de seguir los senderos algunas veces lábiles y en apariencia oscuros recorridos por las literaturas latinoamericanas antes de alcanzar los resultados actuales, tanto en la esfera artística como en la política. En particular, es preciso determinar cómo han logrado reaccionar tres entre los mayores representantes de la literatura latinoamericana—es decir, Miguel Angel Asturias, Ernesto Sábato y Gabriel García Márquez—a la influencia de la cultura europea para representar, con los mismos instrumentos formales, las contradicciones de su propia realidad.

«Las desilusiones personales, el íncubo de las persecuciones, los fracasos colectivos, los voluntarismos de las luchas políticas, las cárceles, las torturas, las angustias existenciales de la soledad, el fervor de la participación, los destierros, la inminencia de la injusticia o de las matanzas [...] todas las desilusiones de la ideología o de la fe» [2] que han padecido los héroes de la narrativa del subcontinente latinoamericano pueden ser comprendidos—directa o indirectamente—por los pueblos que han condenado, a través del imperialismo, esas tierras y esos pueblos al subdesarrollo, a la tiranía de los regímenes liberticidas.

Por este motivo la temática del poder se desarrolla en el marco de

---

[2] MARCELLO RAVONI: Introduzione a *Poeti ispanoamericani contemporanei*, Feltrinelli, Milano, 1970.

una búsqueda de identidad, de una identidad manantial, no sedimentada y estratificada en el tiempo: Europa, aunque ya desde los tiempos de la conquista haya intentado desarraigar y anonadar las fuerzas originales e inmediatas latinoamericanas, considera al subcontinente como una realidad eminentemente vitalística y espontánea. Los autores europeos, en consecuencia, si quieren ser entendidos, tienen que adecuarse a los cánones según los cuales América latina había sido en un tiempo catalogada. De ahí la necesidad de hacer comprender la América disfrutada a sus disfrutadores, la América política y económicamente sujeta a los que la han sujetado, sin con eso olvidar que los disfrutados no han conquistado todavía los instrumentos necesarios para comprender su propia situación. En efecto, en los países latinoamericanos—donde existe el nivel más bajo de alfabetización—la incidencia de los intelectuales se limita a las clases superiores de la sociedad, que, sin darse cuenta, se alimentan de una cultura que se vuelve contra ellos.

En consecuencia, el escritor latinoamericano, o en general el artista, tiene—forzosamente o por elección personal—que actuar un compromiso con la cultura occidental si quiere romper el silencio general acerca de la triste y envilecida realidad de su América.

La relación literatura - vida - transformación, bajo muchos aspectos, nunca ha existido en la América latina; todo lo más, cuando se ha operado, ha sido artificial o forzosamente anulada. Si se quiere dar una explicación a ese fenómeno no hay que buscarla entre las manifestaciones exteriores y determinadas que podrían sobresalir de una lectura superficial del mismo fenómeno. La lógica que está al fondo de éste y de otros acaecimientos muy importantes para una interpretación de los mismos hay que buscarla en los multiformes aportes culturales que han condicionado fuertemente el universo artístico latinoamericano y en primer lugar en la novela francesa del Ochocientos, que será la medida de referencia de toda la producción mundial.

La literatura iberoamericana se remite a la novela francesa no solamente porque muchos de sus autores han vivido por largo tiempo en París o porque la reacción contra España tiene su fundamento en el Iluminismo francés, pero sobre todo por las características fenomenológicas y epistemológicas que presenta la gran temporada de la novela ochocentista francesa.

La novela europea se centra toda sobre el protagonista, cuya tarea es la de representar lo dual. Los grandes protagonistas, hombres o mujeres, deben reflejar un aspecto bifronte de la realidad; en sus actitudes se revela siempre una bivalencia que hace de lo real algo virtual, posible. La potencialidad del ser permite al individuo afirmarse como protagonista, es decir, sumar todas las actitudes de las personas que

pueden reconocerse en ese contexto. El protagonista es, por lo tanto, un ser plural; es la manifestación coral de muchas voces, cada una de las cuales representa un proyecto acerca de la realidad, una de las muchas ópticas a través de las cuales el escritor ve el universo.

También el poder es concebido bajo el signo del protagonismo: los tres grandes representantes de la novela francesa del Ochocientos—la novela del Estado-nación—serán Víctor Hugo, Eugéne Sue y Gustave Flaubert.

En *Los miserables,* de Víctor Hugo, Jean Valjean, el protagonista, se aleja de un ambiente, el de los galeotes, de las cárceles, para insertarse forzosamente en otra realidad social, tomando sobre sí el papel de la justicia, sacando de esa sociedad misma que él quiere rehabilitar los elementos para una palingenesia, para una regeneración moral. Su intento es el de provocar una revolución institucional capaz de asumir las instancias de un proletariado abandonado. En definitiva, los personajes de Hugo se proponen actuar de manera que las instituciones extiendan su cuidado a toda el área social.

En la obra de Víctor Hugo la miseria y la riqueza logran transfigurar los individuos, los ennoblece o los envilece, así como el ambiente—semejante a una prensa inmensa—forja mecánicamente los caracteres de las personas. Detrás de este mecanismo actuará el autor, que, predisponiendo, a la par de un demiurgo, todo el tejido de los sentimientos y de las situaciones, al fin exaltará a los miserables y rehabilitará las instituciones y la sociedad a través de un complicado proceso de reflexión acerca de los méritos y de las virtudes. La burguesía halla su justificación en sus valores, en su espíritu de sacrificio: el hombre burgués paga personalmente el precio de sus esfuerzos. Y puesto que las instituciones —que según Hugo deben asumir la tarea de la transición de un grupo social a otro—dimanan de principios esencialmente religiosos, los de la Revolución francesa, la Iglesia será el elemento con que será posible lograr la anhelada transformación del *status* social.

Sue, fiel a la llave «fenomenológica», crea desde luego un género, el *feuilleton,* para aplicar la historia novelada a la realidad política y social. Según Sue, existe una realidad callada, por ejemplo la de los barrios pobres de París, allá donde el proletariado es el ejemplo viviente de una injusticia que ya ha sido perpetrada y que permanece como tal injusticia social, pero comunitaria. Mientras en *Los miserables,* de Hugo, el protagonista Valjean persigue un tipo de justicia institucional, los miserables de los barrios de Sue no quieren institucionalizarse: ellos prefieren manifestarse en llave negativa, quieren quedar al margen de la sociedad. Los protagonistas de Sue son los que Marx definiría *lumpenproletariat,* es decir, una humanidad que todavía no ha experimentado la precarie-

dad de la urbanización y tiende a crear una propia cultura popular, auténtica. La marginación no ha adquirido todavía carácter revolucionario. La humanidad de Sue es una humanidad doliente e incapaz, que quiere ser recobrada por parte de las instituciones, que está dispuesta a aceptar cualquier sacrificio para lograr ser una clase burguesa. El primer paso será el de aceptar, por lo tanto, la moral burguesa.

Flaubert, en particular como autor de *La educación sentimental*, intentará individualizar las instancias psicológicas a las que el individuo es sometido para hacer parte de la familia o, mejor dicho, de la pareja, concebida como unidad sentimental y como institución fundamental del Estado-nación. Se puede considerar a Flaubert como el tutor literario de la continuidad del patrimonio, de la investidura social. Una investidura populista-sentimental conexionada con los elementos de continuidad de los sentimientos: una forma laica para formar los ejércitos de la nueva realidad burguesa, ejércitos de hombres y de mujeres que aceptarán las reglas del juego de amor, que, una vez sometido a determinadas normas, constituirá junto a la familia el fundamento del Estado.

Balzac, en su amplio tratado sobre una sociedad en transformación, creará toda una serie de personajes cuyos caracteres se inspirarán en los de los tres autores mencionados. La novela europea, por lo tanto, será prevalentemente francesa, y los elementos característicos de ésta se hallarán también en otras experiencias literarias, como la narrativa anglosajona, que, de Dickens hasta Cronin, añadirá otros elementos de carácter populista y urbano: el advenimiento de una nueva clase social y la organización de los trabajadores. Este nuevo filón, importado en los Estados Unidos por los ingleses, lo encontraremos luego en la América latina, pero alterado y dominado por la cultura ibérica.

Hacia finales del siglo XIX en la América latina triunfa el *Modernismo*, debido sobre todo a la influencia de la cultura francesa: el Parnaso engendra en los modernistas el culto del arte por el arte; el simbolismo atrae sobre sí la natural emotividad hispanoamericana. En el marco de este movimiento—que sobrepasa los límites geográficos de Francia y se enriquece con las experiencias de la filosofía alemana y de las demás culturas europeas—Rubén Darío y Leopoldo Lugones imprimen a la poesía un «frémito nuevo». Aunque hubo una recuperación de cierto indigenismo mítico, ínsito en el nacionalismo romántico, estos poetas lo empujan «al límite de una retórica idealizante, lejana de la dura realidad del presente, caracterizada por múltiples implicaciones evasivas y codiciosa de exotismos cosmopolíticos» [3].

Del realismo al naturalismo el tránsito es breve: la influencia de Emile Zola empuja a los autores hacia la exploración de las manifesta-

[3] MARCELLO RAVONI: *Loc. cit.*

ciones más inquietantes de la psique humana, al descubrimiento de los aspectos más repugnantes de la sociedad. Pero la influencia del modernismo se agotará con los experimentos poéticos de vanguardia de Julio Vicente Huidobro, de César Vallejo y Pablo Neruda y sus manifestaciones de americanismo.

En el campo de la narrativa, ya antes del período 1940-1950, empieza a manifestarse la exigencia de trazar nuevos senderos: bajo la influencia de Kafka, de Faulkner y de Proust se revela la tendencia hacia el «realismo mágico», hacia la búsqueda de la sociedad americana, que a través del mito quiere afirmar su propia originalidad.

2. En este complejo temple cultural se formará la personalidad del guatemalteco Miguel Angel Asturias, que en *El señor Presidente* intentará representar un poder edificado sobre la violencia y la corrupción en una tierra hormigueante de rencores y de angustias, de miseria y de supercherías. El poder: es éste el tema cuya representación literaria tiene sus orígenes la lucha de Juan Montalvo contra la dictadura de Gabriel García Moreno y de Ignacio Veintemilla, y que será uno de los más frecuentemente tratados por los novelistas latinoamericanos.

En el subcotinente la novela nace, lo mismo que en Europa, como expresión de un deseo de rebelión contra la opresión, pero no sigue la misma trayectoria porque se agota en el estadio de la teoresis iluminista, en la concepción positivista y en la esfera política, consciente de su imposibilidad de cambiar toda la realidad. Es decir, no tendrá a un Proust ni a un Joyce.

Mientras que en la Europa del siglo XIX el poder es concebido bajo el signo del protagonismo, en la América austral el problema del poder es el tema equivocado del conocimiento; es decir, la novela sigue un camino hacia atrás, es un regreso violento a la realidad mediante los instrumentos de la investigación sociológica típicos del positivismo: su finalidad es la de analizar la forma bestial del poder y sus proyecciones en la sociedad. Pero el problema real será el de otorgar una legitimación, aunque en sentido negativo, al poder. Según Asturias, el primer poder que necesita una legitimación es el de los excluidos, el de los marginados, a los que incumbe la tarea de explicar dicho poder, prescindiendo de la presencia del señor Presidente, que, de por sí solo, no logra ofrecer una explicación a su existencia y a su función. En definitiva, el poder parece carecer de la posibilidad de gobernar. Bajo este aspecto, por lo tanto, la obra de Asturias tiene características radicales: sus protagonistas son necesariamente revolucionarios, porque son empujados hacia la violencia ínsita en el mecanismo mismo de la institución.

Es aquí donde se revela toda la importancia de los ascendientes cul-

turales franceses: el cartesianismo se introduce, con sus lucubraciones mentales, en la discusión acerca del poder en la América latina para examinar la acción del poder sobre los sometidos y averiguar la imposibilidad de aceptarlo según una lógica cualquiera que justifique el rechazo. Así es que si no hay una razón para que el poder sea ejercitado en cierto modo, habrá por lo menos una razón suficiente para rechazarlo: es decir, la de las condiciones en que viven los individuos descritas según los cánones del realismo naturalista. Los que podrían obrar un cambio son los proletarios, condenados a una perpetua marginación, cuyo vivir es tan sólo una suma de luchas y mentiras para sobrevivir. Y los que han gozado del poder y luego lo han perdido, como el general Canales o como Visodangelo, morirán en el dolor.

Una ley férrea de competición gravita sobre toda la sociedad: el poder será la solución darwinista de la lucha para la sobrevivencia y al fin y al cabo hallará inconscientemente su justificación en sus componentes estructurales.

Otro aspecto de la obra de Asturias es el del populismo, que quiere ensalzar lo social y aislar, sin posibilidad de discusión, la esfera política. Partiendo del presupuesto—justificado bajo muchos aspectos—de que el sistema político es un sistema de expropiación y de manipulación de las masas, Asturias afirma la necesidad de derribarlo; pero el resultado, en particular por lo que se refiere al contexto latinoamericano, es tan sólo una especie de anarquismo paupérrimo, completamente diferente respecto a los modelos occidentales en cuanto los desposeídos fatalmente tendrán que pedir a otros países la ayuda indispensable para reivindicar su nivel de «autonomía» social. Asturias parece no darse cuenta que esta forma de anarquismo populista lleva a la dependencia del exterior: prácticamente es lo que ha pasado en todas las dictaduras latinoamericanas; lo que han logrado los movimientos populistas pensando haber hallado una forma de economicidad en la teoría de la dependencia.

El carácter distintivo de lo social, en efecto, no hay que descubrirlo —como hace Asturias—en la incapacidad fisiológica de los desposeídos, que en realidad no aspiran a una ampliación de la esfera social; más bien lo que ellos piden es una mayor disponibilidad del político en términos de asistencia. Cuando el gobierno logra obtener una ayuda consistente del extranjero, a cambio de una más fuerte dependencia del imperio económico multinacional, el pauperismo se vuelve burocratismo parasitario gracias al desarrollo desatinado del sector terciario. Juan Domingo Perón y Getulio Vargas parecen ser los mejores intérpretes y realizadores de ese proceso, que es la consecuencia lógica de la situación concebida por Asturias en *El señor Presidente*.

Otro elemento más en la obra del escritor guatemalteco, según la interpretación que hemos propuesto, es el *miedo* que impregna toda la novela, y que es el protagonista absoluto en la actitud cotidiana del tirano. Miedo de perder el poder y ambición de obtener el asenso. Miedo y asenso son las condiciones humorales relativas a la conservación del poder. En consecuencia, el tirano está rodeado de conspiradores: desde el criado hasta el traidor intelectual e ideologizado.

Los actores políticos son seres sometidos, rebajados a nivel biológico, fisiológico. El poder tiene desde luego su fundamento en ellos, en los individuos que carecen de la fuerza necesaria para reaccionar a la degradación decisional que les impone la tiranía.

La primera alternativa lógica al poder son los militares. La politización del papel del militar, típica de la América latina, es fomentada también por otro factor más específicamente cultural: la dictadura teme a los representantes de la cultura, que identifica con los que poseen las armas para hacer valer sus ideas. El problema que debe enfrentar el poder es, por lo tanto, el de exterminar físicamente a sus adversarios intelectuales, pero más bien el de aniquilarlos moralmente.

En la novela de Asturias, sin embargo, los contestadores no emplean las armas de la inteligencia y de la racionalidad y piensan que tan sólo con la fuerza física, es decir, la misma fuerza del poder, podrán prevalecer. Su fuerza, que se apunta contra la fuerza bruta de otro tipo de servidumbre—la de los aparatos de la represión—, resulta desde luego mútila y además ineficaz.

Los personajes de Asturias, en efecto, no podrían ellos solos crear otra forma de poder; no constituyen un antídoto, sino simplemente una alternativa interna al racionalismo. El presidente comete supercherías, torturas, prevaricaciones, únicamente porque no comprende, porque no es un ser racional. Este tipo de novela, desde luego, contesta solamente el poder irracional e implícitamente acepta el poder racional. Según Asturias, los marginados tienen la posibilidad de emanciparse tan sólo si logran elaborar, además de una lógica crítico-destructiva—de la cual ellos mismos son las víctimas—, una lógica crítico-constructiva. Pero ésta no lograrán nunca alcanzarla, porque en tal caso necesitarían adquirir una legitimidad que automáticamente los despojaría de esa otra legitimidad que los hace cabalmente subversivos.

Miguel Angel Asturias afirma que la palabra es el ingrediente determinante de la novela americana, la cual tiene que ser considerada principalmente como una empresa verbal. El intento del escritor será el de crear una lengua original para relacionarse con una realidad que ya no puede ser representada con los instrumentos normales.

La experimentación lingüística de Asturias se funda sobre la repetición obsesiva de algunas partes de la estructura del lenguaje, de algunos elementos de las palabras como si no hallara la manera de fijar los conceptos, como si quisiera representar al mundo con el auxilio de la onomatopeya. Sin embargo, la lengua que el escritor emplea es generalmente la misma—reducida y descarnada—empleada por el positivismo en nombre de una presunta pragmaticidad; la misma con que se expresaban los *próceres* de la independencia, que excluía a los indios porque había sido importada junto a los modelos culturales europeos, que nada tenían que ver con la cultura autóctona. Una lengua que no ofrecía a los marginados de los Andes, o a los del *sertão* o de los latifundios de Centroamérica ningún instrumento capaz de reinterpretar la realidad según conceptualizaciones aptas para integrar y superar las antiguas culturas.

La obra de Asturias y gran parte de la narrativa latinoamericana reflejan la influencia de la «novela de tesis» de inspiración racionalista, según la cual hay que demostrar algo a toda costa. Este tipo de novela apela al rigorismo cartesiano, según el cual cualquier tesis racional puede ser expresada con rigor. De aquí que la novela de tesis se parezca mucho a la novela formalista, que es la aplicación en clave sociológica de un principio formal: la lengua con que se expresa un criterio racional y riguroso tiene que ser ajustada a fin de manifestar la racionalidad y la realidad.

Existe, pues, entre el formalismo y el debate racional sobre los principios institucionales iluministas y positivistas, un nexo muy estrecho basado en el mecanicismo totalitario: la narrativa bajo este aspecto ayudará al totalitarismo, porque no concebirá la naturaleza como dual, sino como monística.

3. Ernesto Sábato abandona su patria, rechaza la ortodoxia comunista y se marcha a París; se declarará sucesivamente contrario a cualquier visión ideologizante del mundo y, abandonando sus estudios científicos, se dedicará completamente a la literatura.

En *El túnel,* por boca de su protagonista, Juan Pablo Castel, dice: «... detesto los grupos, las sectas, las cofradías, los gremios y, en general, a todos esos conjuntos de dichos que se reúnen por razones de profesión, de gusto o de manía semejante. Estos conglomerados tienen una cantidad de atributos grotescos: la repetición del tipo, la jerga, la vanidad de creerse superiores al resto de los hombres» [4]. «Es suficiente un ejemplo cualquiera: el psicoanálisis, el fascismo, el periodismo. No tengo preferencias: para mí son todos repugnantes» [5]. No hay duda que

---

[4] ERNESTO SÁBATO: *Il tunnel,* Feltrinelli, Milano, 1967, págs. 22-23.
[5] ERNESTO SÁBATO: *Loc. cit.,* pág. 24.

Sábato quiere salvar, analizándola y vivificándola, su propia individualidad. Pero este proceso dimana de la necesidad de averiguar la verdad: es una *philosophia* que brota del interior de sí mismo.

Sus obras están caracterizadas, desde luego, por una búsqueda del monólogo interior, de la confesión; el autor y sus personajes se esconden bajo velos mistéricos para sustraerse a la racionalidad científica imperante. Sin embargo, el subconsciente mismo de Castel es sumamente racional y parece sin más querer englobar la irracionalidad de la existencia para perpetuar la ficción.

La inautenticidad de la existencia es el verdadero *leitmotiv* de *El túnel*. La racionalidad y la irracionalidad no son sino ficciones, caretas para dominar la vida. Pero Castel se imaginará todavía le es posible al hombre alcanzar la verdad, penetrar en los abismos del ser y lograr corregirlo. La verdad es María, la mujer hacia la cual Castel experimenta una atracción irresistible. Pero es una verdad que, en el momento mismo en que es poseída, engaña: es la luz de la verdad que alumbra, esclarece, se evidencia, pero al mismo tiempo deslumbra y desde luego esconde las cosas. María es, por lo tanto, la que guía hacia la verdad y contemporáneamente hace correr el *riesgo* de la verdad. Castel la matará para impedir que ella no se vuelva «la reliquia de sí misma» [6] y comprenda su drama interior, revelando así la ficción de la existencia, es decir, el medio necesario para sobrevivir.

Quizá Sábato quiere deliberadamente quedar a medias entre la comprensión y sus consecuencias extremas; quiere inspirar ambigüedad y por este motivo su protagonista será un artista, un pintor. Y por la misma razón sus novelas tendrán siempre una secuencia lógica rigurosa, una clave de interpretación evidente. «Mi idea original—escribe—era la de contar la historia de un pintor que no logra comunicar con nadie; en un solo momento cree haber establecido una comunicación a través de un cuadro, más bien del detalle de un cuadro...» [7]

La incomunicabilidad, en el momento en que el individuo cree haber hallado un ser con que establecer una relación osmótica, aunque tenue, degenera en una condición de dependencia psicológica absoluta que se confunde con el amor. «Quien más ama es el más sometido y tiene que sufrir» [8]. Y cuando la relación no queda abierta hacia el exterior y rechaza cualquier interferencia se vuelve tiranía. El más débil de la pareja exige siempre mayores certidumbres que el otro no puede ofrecerle.

---

[6] RICCARDO CAMPA: «Ernesto Sábato o dell'esulismo latinoamericano», en *Nuova Antologia*, número 2.070, 6/1973.

[7] ERNESTO SÁBATO: *Op. cit.*, pág. 92.

[8] THOMAS MANN: «Tonio Kröger», en *La morte a Venezia, Tristano*, Verona, 1974. Véase tambibén ROLAND BARTHES: *Fragments d'un discours amoureux*, Editions du Seuil, París, 1977.

El rechazo de Castel es total, absolutamente denegatorio. No hay esperanza alguna de lograr romper los muros de vidrio que separan a las personas. Dicha actitud lleva a perpetuar un mecanismo de poder que de la relación entre las parejas y las personas puede llegar a la opresión del Estado. El mecanismo del poder en el marco de lo particular favorece la conservación del aparato político-institucional de dominio.

Puesto que en este largo cuento de Sábato la otra cara del rechazo total es la tentativa de analizar una probabilidad de cambio de la sociedad—-totalizante, ésta también, respecto a la actitud hacia lo negativo—, podemos sin más individualizar un regreso a lo Uno, a la Mónada. Según el autor de *El túnel,* la regeneración de la sociedad exige la autodestrucción y la violencia; se necesitan homicidios y suicidios. «El suicidio seduce por su facilidad de aniquilamiento; todo este absurdo universo derrumba como un gigantesco simulacro» [9].

El hombre se vuelve súcubo y esclavo de la sociedad y no dispone de ningún instrumento para modificarla, si no es la muerte propia o ajena.

Sábato, sin embargo, está todavía vinculado a una concepción moral que lo llenará de desconsuelo al darse cuenta de la tenuidad de la línea que separa el bien y el mal. Al fin y al cabo, el victimismo de sus personajes es un moralismo de tipo occidental, es una forma de conservación que podría obrar si esos mismos personajes estuvieran anclados del todo en una dimensión espacio-temporal. Pero no es así, en particular por lo que se refiere a sus personajes femeninos, que flotan sobre el mar del devenir, que no están colocados en ningún lugar y en ningún tiempo, sino que se deslizan sobre planos inexistentes de una realidad nulificada [10].

Sus personajes no podrían, por lo tanto, estar colocados en una Buenos Aires viva y real, con sus barrios, sus villas miserias. La Baires de Sábato es en realidad una transposición de París con sus grandes avenidas, con sus parques, con su intensa vida cultural y artística, con sus enormes muestras comerciales. Es la representación de lo que, ante los ojos del autor argentino emigrado en París, Buenos Aires debería ser, pero no es. Esta transposición de la realidad, además de ser un medio de caracterización, es también un ejemplo de cómo la narrativa de Sábato está lejos de la temperie latinoamericana.

Opuestamente a lo que pasa con otros escritores del subcontinente, que, aunque actores de una realidad socioeconómica caracterizada por

---

[9] Ernesto Sábato: *Loc. cit.*, pág. 128.
[10] Riccardo Campa: *Loc. cit.*

la dependencia, las dictaduras crueles, la presencia obsesiva de las multinacionales, permanenecen extraños al debate cultural, a la lucha de las ideas que se desarrolla en Europa, Sábato toma parte activa en dichos eventos. Sábato advierte la disolución de algunas formas narrativas tradicionales derivadas de condiciones históricas y ambientales relacionadas con un período y un lugar determinados (Europa). Queda, sin embargo, el problema de cómo reintegrarse a una realidad originaria tan atormentada y empeñarse para que la obra de arte logre influir—no necesariamente a nivel puramente político o institucional—sobre la vida cotidiana de los pueblos latinoamericanos.

4. La literatura europea, en su análisis de la sociedad y del hombre, pasa a través de algunas etapas que se pueden individualizar y caracterizar examinando las obras de Honoré de Balzac, de Marcel Proust y de James Joyce.

Balzac sacó el cuantioso material para su *Comédie humaine* de la vida y de la sociedad francesas del siglo XIX, realizando la epopeya de la clase burguesa; Proust se dedicará a «la búsqueda del tiempo perdido», recorriendo los senderos de la memoria y estableciendo un punto de enlace entre el pasado y el presente. Joyce, por su parte, rechazará las leyes del tiempo y condensará en un solo, largo día, la cotidianeidad de un protagonista: Cada Uno.

La novela latinoamericana recorrerá a marcha forzada los diferentes estadios de la novela europea, deteniéndose, sin embargo, como vimos, con Asturias, en la concepción positivista y racionalista, y con Sábato, en el intimismo psicológico proustiano, aunque en forma, diríamos, progresista.

Dos ideas distintas se pueden individualizar en la literatura iberoamericana: la del *poder*—centrada generalmente en un personaje—y la del *protagonismo,* es decir, el escritor, el *anti,* el crítico de una realidad.

Gabriel García Márquez representará esta última actitud y la superará gracias a una atenta lectura de Joyce (y de Kafka) y a la aplicación de la técnica narrativa de Faulkner a la realidad latinoamericana. *Cien años de soledad* ha sido objeto de una abundante literatura crítica; nos limitaremos, por lo tanto, a analizar las relaciones de esta novela con las problemáticas del poder y de la liberación.

García Márquez descubre y analiza el *vulnus* que caracteriza una larga parte de la literatura hispanoamericana; como ya, antes de él, habían hecho Julio Cortázar y los formalistas, García Márquez junta idealmente un nexo con un período que revela, en el plan ideológico y fenomenológico, el punto de crisis o de repentina interrupción en una tortuosa revolución cultural y religiosa que se ha desarrollado en España y en la

América latina: el período del Seiscientos barroco. Será éste el último anillo de una cadena rota—que es necesario soldar y continuar—y la premisa para ulteriores elaboraciones. Los tres estadios de las otras literaturas se conformarán y quedarán sometidos en virtud de la apelación a un idioma que ensancha una realidad de la que todos, comunitariamente, pueden gozar. Es el idioma del *Siglo de Oro* español, la lengua de Góngora y de Calderón de la Barca, absorbida a través de la obra de Rubén Darío [11]. Esta lengua inventa, maneja, juega con las formas y los seres, dilata al mundo en vez de comprimirlo, es rica en metáforas y en «palabras clave esparcidas como señales en el discurso laberíntico» [12].

A la par de Asturias, Márquez analiza en un plan sociológico al poder y cómo el personaje logra sustraerse a la razón. La novela parece dimanar de la palabra, entendida como «memoria del futuro», es decir, capaz, a través de la conciencia del pasado, de anticipar el futuro y precederlo proféticamente.

En la obra de Márquez el texto adquiere una autonomía propia, quiere existir por su propia voluntad, y esto se observa en particular en *El otoño del patriarca*, donde el lenguaje no es aún el lenguaje visionario del surrealismo, donde en una misma frase se expresan muchas diferentes opiniones, donde al *nosotros* de la memoria colectiva se sobrepone el *yo* de cada uno de los personajes. El texto adquiere así una realidad propia, que toma el lugar de la realidad efectiva; pero no se concluye en una «ficción» borgiana, en una alternativa frágil e irreal o en simple evasión. Más bien alcanza una función semántica de testigo en un contraste permanente e irreductible.

Frente a una crisis de representación de la realidad y a una falta de signos, Márquez logra enlazar el universo de los signos literarios a los de la ciencia, considerando que, en el ámbito de la convención del lenguaje, los instrumentos de la convención son políticos, es decir, concordados bajo el aspecto de la credibilidad o disfrutabilidad de los conceptos que ellos expresan. Se comprende, desde luego, cuán radical es la actitud literaria de Márquez, que, en un continente que adolece de retórica, actúa sobre la retórica para fundirla con la ciencia. La síntesis es un lenguaje universal, es la toma de conciencia que consentirá una revolución cultural latinoamericana.

La herencia de la concepción problemática de la temporalidad típica de las culturas precolombianas (el tiempo concebido como una espiral que se devana indefinidamente desde un punto que no puede ser caracterizado como momento inicial) no podía no afectar a la obra de Már-

[11] Cfr. el ensayo de MIGUEL SARRAILH: «Apuntes sobre el mito dariano en *El otoño del Patriarca*», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 340, Madrid, octubre 1978.

[12] MIGUEL SARRAILH: *Loc. cit.*, pág. 52.

quez, arraigado profundamente a las valiosas tradiciones de su tierra, aunque atento a las posibilidades que ofrece la evolución científica.

En *Cien años de soledad* el tiempo no es el absoluto del cual hablaban Newton y Kant, y no fluye de un mismo modo para todos. A partir de Einstein en adelante, el espacio es curvo y el tiempo no es el mismo frente a todos. Así es que en el devenir de la novela las cosas envejecen más o menos según quien las mira. Como ya en Rulfo o en Fuentes, los personajes muertos vuelven a participar en la vida de los vivientes, no bajo forma de fantasmas, sino como actores a menudo importantes y hasta como claves de lectura y de interpretación de un código interno de la tradición, de los mitos, del lenguaje de la poesía, del contenido ético.

La estructura lineal del tiempo es esencialmente la estructura misma del dominio. El pasado puede representar una doble presencia autoritaria: sea porque es un hecho que no puede ser anulado; sea porque significa la concretización de una historia de autoritarismo que incide sobre el devenir del futuro. El dominio, desde luego, no es otra cosa que el pasado mismo, es decir, todo lo que ya ha sido establecido y pretende, por lo tanto, imponer sus propios modelos de existencia. La estructura social se mantiene y se desarrolla tan sólo con la violencia, mediante la cual el pasado sujeta a los nuevos miembros de ella [13].

La respuesta al anhelo vital, como aseveración de instintos que no son dirigidos hacia la conservación de las instituciones—como se observa en los personajes de Márquez—, representa un aspecto de la rebelión contra el tiempo y contra las estructuras sociales del dominio. Para Márquez, estem undo no es susceptible de hipótesis: es un mundo donde ya no existe esa división entre siervos y dueños que ha caracterizado nuestra historia y la de América latina.

5. La disparidad entre la literatura francesa del Ochocientos y la literatura positivista y sociológica latinoamericana (aunque ésta haya sido fuertemente dominada por la primera) consiste en la imposibilidad, por parte de la segunda, de asignar una investidura a una clase a fin de permitirle desarrollar una función en el interior de los mecanismos del Estado. Y si en la América latina no existe una clase burguesa (en el sentido occidental) las causas hay que hallarlas en la diferente definición del concepto de nacionalidad en las dos áreas.

En Europa, la nación se concibió como una serie de potencialidades agotadas, como una noción retrospectiva. Mas, puesto que la nacionalidad es todavía un campo simbólicamente abierto—en cuanto encierra en sí misma múltiples fuerzas capaces de promover transformaciones econó-

[13] Cfr. GIANNI VATTIMO: *Il soggetto e la maschera*, Bompiani, Milano, 1974.

mico-sociales—, la clase que supo actuar una revisión y una regeneración de la comunidad nacional obtuvo el derecho de determinar al Estado, de constituir desde luego la clase dominante, la clase que organizaba a todas las demás.

Si Asturias hubiera podido seguir el mismo recorrido de sus predecesores franceses, habríamos podido asistir a una «revolución francesa» en la América latina. Pero la revolución francesa es una revolución burguesa, de clase, de lo que carece la América latina. Por otro lado, el militar latinoamericano no será un jefe, como en Europa, sino un mecánico al servicio del progreso tecnológico y de las multinacionales. En efecto, si—como es el caso de Asturias—se pone el acento sobre una sociedad donde algunas tareas, demasiado funcionalizadas, se intercambian según leyes y reglas mecánicas, se comprende el porqué del paso de los militares a la tarea de actores políticos. La seguridad reside, pues, en la continuidad institucional de la clase militar, en la que no existe el traspaso parentesco o patrimonial del poder.

Los grandes intelectos filosóficos y políticos del subcontinente latinoamericano no han logrado escoger un sistema doctrinario que no incluyera en sí mismo el mal insidioso de una contestualidad imperfecta, de una falta de inmediatez entre la elaboración político-filosófica y la organización de la realidad. Dice Leopoldo Zea: «La idea que de su libertad tienen los occidentales será el punto de partida de la conciencia que sobre su propia libertad tendrán los hombres a los que se niega la simple posibilidad de la misma» [14].

Como ya hemos visto, en la América latina la literatura es la que contiene elementos originales y capacidades reales para llevar a cabo un proceso de liberación. Piénsese, por ejemplo, al caso de Ernesto Sábato. Este escritor expresa—también desde un punto de vista biográfico y experiencial—el «espíritu del desterrado latinoamericano», la dramática toma de conciencia de la imposibilidad de disfrutar las formas y las categorías occidentales—sean las marxistas o las artístico-surrealistas—para la revolución latinoamericana.

Sábato describe en su obra el impacto con la conciencia trágica y las desilusiones y reflexiones que de ella dimanan, la necesidad de crear «mundos diferentes» sobre el porvenir de su pueblo. Es ésta una operación peligrosa, porque se funda sobre premisas halagüeñas, pero lejanas de la realidad. Pero Sábato logra evitar la construcción de conceptos sobre otros conceptos, de abstracciones sobre otras abstracciones,

[14] Leopoldo Zea: *Dialéctica de la conciencia americana*, México, 1972, pág. 5 del texto dactilografiado, cit. en Riccardo Campa: *Conoscenza scientifica occidentale e processo politico latinoamericano*, ISEDI, Milano, 1974.

la muerte del lenguaje por causa de un frío y excesivo rigor formal, y tratará el tema de la dependencia, uno de los muchos *fils rouges* que pasan a través de la obra de los tres autores analizados. Dependencia que en Asturias es fisiológica y servil; en Sábato, sutil y psicológica; en García Márquez, cultural y tecnológica.

RICARDO CAMPA

Universidad de Nápoles
Via Salaria, 422
ROMA

N O T A S Y C O M E N T A R I O S

Sección de notas

LA TRAGEDIA GROTESCA SEGUN PIO BAROJA

En *Las tragedias grotescas,* el último tomo de su trilogía *El pasado,* Pío Baroja nos ha replanteado el viejo problema de lo grotesco [1]. Sin pasar del título de la novela, después llegará el momento de llevar el comentario más allá, ya advertimos una aparente paradoja en la yuxtaposición de dos categorías estéticas opuestas, la de lo trágico y la de lo grotesco. Por cierto, Wolfgang Kayser, el mejor comentarista de lo grotesco hasta la fecha, insiste en una distinción entre el mundo de lo trágico y el de lo grotesco. Para Kayser, a la tragedia le falta el elemento de la incomprensión, esencial a lo grotesco, y del enajenamiento que sufrimos ante nuestro mundo normal de repente vuelto del revés. La tragedia—dice Kayser—obra justamente en sentido contrario a lo grotesco porque introduce en el mundo la posibilidad de una significación más profunda de la que tenía antes del suceso trágico. Además, junto con esta mayor comprensión de la vida, la finalidad aleccionadora inherente a la tragedia está terminantemente vedada en la esfera de lo grotesco [2]. ¿Cómo resolver este conflicto preliminar?

En un principio, hallamos una pista para la solución del problema en una valoración de Eugenio de Nora, para quien en vez de la denominación de «tragedia» usada por Baroja, «*más exacto sería tragicomedia grotesca*» [3]. Nos parece acertada esta intuición, que sugiere que la novela no trata tanto de acciones y de personas serias y nobles propias del género trágico como tal, sino que tiene que ver con una visión más bien cáustica y burlona de acuerdo con una concepción tragicómica. Al res-

[1] La trilogía *El pasado* consta de *La feria de los discretos* (1905), *Los últimos románticos* (1906) y *Las tragedias grotescas* (1907).

[2] WOLFGANG KAYSER: *The Grotesque in Art and Literature,* trad. Ulrich Weisstein (1963; reimpreso en Nueva York: McGraw-Hill Paperbacks, 1966), págs. 185-86. Es de notar que Kayser habla de lo grotesco en Shakespeare en varios sitios, especialmente en las págs. 41, 54, 96-98, y en la nota 20 al capítulo II, en las págs. 194-95. Debe de considerar las obras aducidas como tragicomedias, o caería en una contradicción respecto a lo que dice sobre lo grotesco y lo trágico.

[3] EUGENIO DE NORA: *La novela española contemporánea* (1898-1927), 2.ª ed. (Madrid: Editorial Gredos, 1963), I, pág. 165.

pecto, Germán Bleiberg, en el *Diccionario de literatura española* (3.ª ed., Madrid, Revista de Occidente, 1964), páginas 781-82, nos dice que una tragicomedia es fundamentalmente una «obra dramática en que se combinan el elemento trágico y el factor cómico...». Y luego, a base del modelo de *La tragicomedia de Calixto y Melibea,* añade que «en sus escenas se conjugan—siempre bajo el peso del desastre que se presiente—humor y ternura, burla, escepticismo, desesperación trágica». En efecto, éstos son casi todos los principales elementos que integran la perspectiva barojiana de *Las tragedias grotescas,* como demostraremos en detalle más adelante. Mas precisamente, ¿cómo se reconcilia aquí el básico desacuerdo que Kayser señala entre los géneros trágico y grotesco?

Al distinguir entre lo cómico y lo grotesco, Kayser arguye reiteradamente que aunque la comicidad pueda servir para echar abajo la grandeza y la dignidad, siempre nos deja seguros e indiferentes en el plano de la realidad reconocible. O sea, que nunca participamos íntimamente en lo cómico, del mismo modo en que nos sentimos atraídos y absorbidos por lo verdaderamente grotesco [4]. Así que, para Kayser, no sólo la tragedia, sino tampoco la comedia neta, pueda llegar jamás a aquellos fondos abismales de alienación y confusión ambigua a los que nos lleva la contemplación de un asunto grotesco. Sin embargo, esto no impide que la unión de los dos géneros produzca un vehículo natural para lo grotesco, a saber, la tragicomedia. Efectivamente, en más de una ocasión Kayser apunta la tragicomedia como el género potencialmente grotesco por excelencia [5]. Pero a su vez esta identificación de lo grotesco con lo tragicómico nos enfrenta a otro problema cuya solución no se distingue bien en el estudio de Kayser. Igual que la tragedia, la tragicomedia puede, es más, suele encerrar finalidades aleccionadoras y llevar a un entendimiento más profundo de la vida [6]. Por consiguiente, ciñéndose a los criterios de Kayser, parecería que una tragicomedia difícilmente pudiera tener una configuración grotesca. ¿Es forzoso entonces concluir que Kayser aluda sólo a tragicomedias sin pretensiones metafísicas o morales? Los ejemplos que él aduce indican claramente lo contrario. No nos queda más remedio, pues, que suponer que se trate únicamente de la naturaleza y función del factor cómico en

---

[4] KAYSER, págs. 59 y 118.

[5] KAYSER, págs. 53-54 y págs. 11, 89 y 136.

[6] KARL S. GUTHKE: *Modern Tragicomedy: An Investigation into the Nature of the Genre* (Nueva York: Random House, 1966), págs. 49-53. Todo el capítulo II, «Theory of Tragicomedy», es relevante aquí. Además, hay que tener presente que Guthke distingue de manera explícita entre lo tragicómico y lo grotesco (págs. 73-75). No obstante, a su vez esta diferenciación parece atenerse exclusivamente a la definición de Kayser de solo una de dos corrientes grotescas, la de lo grotesco «fantástico». Como se verá más adelante en este estudio, la definición de Kayser en sí misma nos parece demasiado inflexible. Por tanto, tendemos a diferir con Guthke por las mismas razones que discrepamos con Kayser.

conjunción con el factor trágico, lo cual determina necesariamente la distinción cualitativa entre los efectos de una tragedia y de una tragicomedia. Hay que concluir que—según Kayser—se dará lo grotesco en la tragicomedia sólo cuando lo cómico se sale de sus confines usuales para transformarse en algo del todo desquiciado e inexplicable. Comoquiera que sea, tales restricciones para lo grotesco en la tragicomedia —y aun en la tragedia misma—se nos antojan demasiado estrechas. Por eso es cabalmente en esta coyuntura, en la cual es útil apartarnos un poco de las normas kayserianas para encontrar el entronque entre lo grotesco y lo trágico en Baroja.

Sin insistir tanto en el grado de alienación ni en las fuerzas oscuras que subyacen en la experiencia grotesca, queremos detenernos en la idea de Kayser de que el mundo grotesco últimamente es y no es, al mismo tiempo, nuestro propio mundo [7]. También es importante acordarse de su definición final de lo grotesco, como una especie de exorcismo de lo demoníaco que todos llevamos dentro [8]. Creemos que desde una perspectiva tragicómica, estos conceptos pueden aplicarse con felices resultados a una de las dos corrientes centrales que Kayser destaca en la tradición grotesca europea. En las artes plásticas en particular, pero con equivalencias en la literatura, son distinguibles—dice el crítico alemás—dos líneas principales, aunque a menudo se dan juntas, como en los casos de Callot y de Goya. La primera, que puede denominarse como la de lo grotesco «fantástico», se origina en el Bosco y Brueghel *el Viejo*. Esta corriente fue cultivada por Blake en el siglo XVIII, y por Grandville, Bresdin, Redon y otros artistas franceses en el XIX. La vertiente fantástica se ocupa, sobre todo, de escenarios oníricos repletos de esqueletos, de criaturas que parecen manojos de raíces, de monstruos espantosos y de toda índole de animales imaginarios. En cambio, la segunda línea, y la que nos interesa sobre todo aquí, tiene su más alto representante en Hogarth. Esta tendencia llega a lo grotesco mediante las distorsiones satíricas, caricaturescas y cínicas. Es decir, por medio de lo cómico, que desemboca en lo ridículo, para resbalar, finalmente, por el borde del abismo de lo grotesco [9]. La visión satírica ironiza con preferencia sobre los vicios y flaquezas sociales, y añadiríamos con manifiestos fines de corrección. Ahora bien, aun cuando Kayser se empeña en que no hemos llegado a lo grotesco hasta que lo cómico se convierta en lo satánico, o sea, en los terroríficamente incomprensible; al contrastar lo grotesco fantástico con lo grotesco satírico, da pie a la posibilidad de lo grotesco en tono menor, digamos, dentro de la tradición satírica. De hecho, la idea de lo satírico en sí su-

[7] KAYSER, pág. 37.
[8] *Ibíd.*, pág. 188.
[9] *Ibíd.*, pág. 173 y págs. 186-87.

giere una función didáctica que depende de la comprensión para lograr sus propósitos morales. Por tanto, ya podemos hablar de otra variante de lo grotesco, la de lo grotesco moral, de que ahora veremos un representante en Baroja [10].

Si nos atenemos a las tradiciones satírica y caricaturesca arraigadas en el humorismo, salta a la vista la lógica de la asociación barojiana de la tragedia—entendida como tragicomedia—con lo grotesco. Al acercarnos a *Las tragedias grotescas* de esta manera, vemos que en la tragicomedia se sitúa el elemento cómico en paridad con el elemento trágico. En el caso presente, la naturaleza de lo cómico es la de lo grotesco, que brota de una situación caricaturesca llevada al extremo de la deformación casi absurda. Y es aún más convincente la ligazón entre los dos orbes estéticos si vemos detrás de la vinculación de nuestro autor un intento profundamente ético, que, es claro, también caracteriza el apogeo del arte satírico-caricaturesco en el siglo XVIII [11]. De modo que Baroja llega a ser más estrictamente una especie de espíritu dieciochesco trasladado a principios del siglo XX. Efectivamente, no vacilamos en ver en *Las tragedias grotescas,* a partir del propio título, una actitud satírico-moral que informa toda la obra de Baroja, y que sigue de cerca la saliente línea moralística que remonta en la literatura y arte españoles, al menos, hasta el Siglo de Oro y puede que hasta el mismo Arcipreste de Hita. De hecho, Carmen Iglesias, en su estudio del pensamiento barojiano, parte de César Barja al tomar la postura moral como piedra angular del inmenso edificio literario de don Pío. Opina la profesora Iglesias que

> el elemento que unifica todas las ideas barojianas es una intensa preocupación ética. Sólo aceptando este principio es posible comprender su ideología. Esta inclinación moral, de vieja raigambre en la literatura española, se acentúa en él como una herencia de lo más puro de la raza vasca. Su moral, muy alejada de todo precepto dogmático, se funda, ante todo, en la veracidad y, como consecuencia, en la sinceridad consigo mismo y con los demás. Baroja no tiene más regla de conducta que estos simples postulados, a los que rara vez encuentra correspondencia entre los hombres. Por esto, su rectitud se rebela y, desde muy joven, se convierte en censor de una sociedad donde no ve ni verdad, ni justicia, ni razón, ni orden, ni piedad [12].

Además, en sus memorias el propio Baroja declara su afinidad con la postura moral, emparejándose espiritualmente a sí mismo con Mon-

[10] Para otro tratamiento de lo grotesco moral, véase PAUL ILIE: «Gracián and the Moral Grotesque», *Hispanic Review,* 39, núm. 1 (enero 1971), págs. 30-48.

[11] Nuestro uso de las palabras «ética» y «moral» coincide con el criterio seguido por CARMEN IGLESIAS: *El pensamiento de Pío Baroja,* pág. 30. Ella equipara los dos términos.

[12] CARMEN IGLESIAS: *El pensamiento de Pío Baroja,* Clásicos y Modernos, 12 (México: Antigua Librería Robredo, 1963), pág. 177. Véase también CÉSAR BARJA: *Libros y autores contemporáneos* (Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1935), págs. 299-359.

taigne y con los enciclopedistas del XVIII. También para don Pío la moral tiene mayor trascendencia que la estética, tanto en su creación literaria como en su vida, aunque esta aseveración nos merece ciertos escrúpulos porque la realización de lo grotesco dentro del arte satírico-moral estriba precisamente en un logro estético de altísimo vuelo y gran complejidad artística [13].

Pero aún más importante, en cuanto a nuestro tema se refiere, es el hecho de que ya en *Las tragedias grotescas* el novelista vasco da testimonio de un conocimiento directo de los grandes maestros de lo grotesco pictórico. En la novela, un joven grabador alemán, Alberto Stahl, muestra una serie de estampas que Baroja describe de esta manera:

> Enseñó esas tristes y graves composiciones del gran Durero, en donde dominan la melancolía y la muerte; explicó la antigua viñeta que representa la misión poética de Hans Sachs, comentada por Goethe, y mostró algunas hojas de los *Simulacros de la muerte,* de Holbein, y del *Hortulus animae,* de Lucas Cranach.
>
> En otra carpeta, el grabador tenía reproducciones de cuadros de Petrus Cristus, Brueghel y Jerónimo Bosco, estampas fantásticas de vagabundos, de soldados y de cómicos, ejecutados por Callot [14].

¿Y Goya? Sería cándido pensar que Baroja hubiera sufrido un lapso mental aquí, y es inconcebible que no conociera y apreciara la obra de su compatriota tanto o más que la de los artistas mencionados arriba. Volveremos sobre esta cuestión dentro de poco.

Total, que Baroja viene a representar un artista que aparenta congeniar con la actitud genérica del desengañado satírico y caricaturista dieciochesco, cifrándose también sus últimas instancias en la infatigable persecución de la verdad. Podría decirse que la ciencia es para Baroja lo que la razón es para el hombre de la Ilustración, eso es, un camino seguro para el perfeccionamiento del hombre. No obstante, en los dos casos esta fe nunca desciende de verdad del plano puramente abstracto y resulta siempre un insalvable desajuste entre el ideal y la realidad [15]. Tarde o temprano, los moralistas satíricos, en cuyas huellas sigue Baroja, debieron llegar al pesimismo en cuanto a la capacidad de la razón, tanto como de la ciencia, para sobreponerse a los instintos humanos. Claro que esta actitud es la que caracteriza a nuestro escritor desde el primer momento. En cualquier caso, el producto de esta exacerbada conciencia de la efectiva irracionalidad de la conducta humana es un arte de agresión, de protesta. Es un arte que busca destruir la ilusión de la armonía por medio de una distorsión que pone de relieve la in-

[13] NORA, págs. 175-76.
[14] PÍO BAROJA: *Las tragedias grotescas* (Barcelona: Editorial Planeta, 1955), págs. 82-83. Toda futura referencia se encontrará entre paréntesis en el texto.
[15] IGLESIAS, pág. 121.

congruencia absurda entre forma y contenido [16]. Como nota Carmen Iglesias, «la misión del escritor es criticar, satirizar, deshacer la falsedad y la mentira» [17]. Y Baroja mismo corrobora este criterio en *Las tragedias grotescas* al poner en boca de Carlos Yarza, un *alter ego* del autor, las siguientes palabras: «... yo lo que creo es que actualmente las obras de arte producen una emoción superficial, ligera, epidérmica. Antes, en Grecia, en el Renacimiento mismo, el arte era la ciencia, la religión, la guerra, la política, todo mezclado; entonces tenía una misión humana y social que cumplir» (pág. 134).

Tal vez no le pareciera apropiado a don Pío destacar en un grabador alemán residente en París el conocimiento de una de las figuras cumbres de la tradición grotesca europea, el español Francisco de Goya y Lucientes. Débil argumento con fuertes razones en contra. O acaso, para Baroja, Goya exigiera una clasificación especial aparte de los otros pintores antes mencionados. Sea como fuese, a pesar de la chocante exclusión de Goya en la carpeta de Alberto Stahl, Baroja no pudo menos de estar muy enterado en lo tocante al gran artista y debió simpatizar hondamente con el espíritu de su obra, sobre todo los *Caprichos* y otras estampas sombrías, incluyendo las famosas *Pinturas negras* [18]. Así que no es una coincidencia fortuita que Baroja refleje la misma base moral y, hasta cierto punto, la técnica desrealizadora, que Goya lleva más lejos que ningún artista. En su espléndido libro *Trasmundo de Goya* (Madrid, Revista de Occidente, 1963), Edith Helman acusa este hecho al decirnos que

> los grabados de Goya siempre rebasan los moldes fijos de la actualidad, o para presagiar nuevos desastres que ha de padecer la humanidad, o para fijar profundamente en el ánimo los temas eternos de la sátira universal, que siempre han sido los temas predilectos de los grandes satíricos y moralistas. Estos parecen ver el mundo y el hombre de todos los tiempos a través del mismo lente deformador, y sintiendo el abismo que existe entre lo que el hombre es y lo que debía ser, salvan el abismo por medio de una ironía mordaz o con un humor más compasivo y comprensivo (pág. 49).

Así, Baroja también. Fustigar y desenmascarar con el fin de denunciar; no aniquilar al hombre, sino cauterizarle e intentar purgarle del «residuo irracional, brutal, monstruoso, que queda en el fondo del alma del ser llamado racional» [19]. En fin, podrían decirse igualmente de

---

[16] Véase TONY TANNER: «Reason and the Grotesque: Pope's *Dunciad*», *The Critical Quarterly*, 7, número 2 (verano 1965), págs. 146 y 149.

[17] IGLESIAS, pág. 158.

[18] Véase *Obras completas*, VII (Madrid: Biblioteca Nueva, 1949), pág. 457. También MARINO GÓMEZ-SANTOS: *Baroja y su máscara* (Barcelona: Editorial AHR, 1956), pág. 146, reproduce una conversación con Baroja sobre el arte. Aparte de Velázquez, Baroja indica que le gustaría tener en su casa «obras del Greco, de Brueghel el Viejo y de Goya».

[19] EDITH HELMAN: *Trasmundo de Goya* (Madrid: Revista de Occidente, 1963), pág. 92.

Baroja o de Goya las siguientes palabras, que Edith Helman dedica a éste: «... aprovecha los moldes preexistentes de la sátira literaria y gráfica; pero lo que él descubre y revela... es, al fin y a la postre, su propia visión personal y particular de la verdad» (pág. 67).

Asimismo, tanto Edith Helman como Carmen Iglesias, llaman la atención sobre los vínculos de Goya y de Baroja con la picaresca [20]. Sin duda, el amplio paralelo que hemos establecido entre el artista y el novelista se beneficia de tal equiparación si pensamos en las semejanzas entre el mundo inestable e inseguro, que ridiculiza y deforma la picaresca, y los tiempos que les tocaron vivir a Goya y a Baroja. El mundo de Goya, de fines del XVIII y principios del XIX, corre parejas con el Barroco en cuanto al desengaño y a la desilusión. El desbarajuste del siglo XVIII, con el fracaso de la razón, no le va en zaga al derrumbamiento del optimismo humanístico del Renacimiento. Se alza como dechado de degeneración e inmoralidad la corte de Carlos IV. También Goya viviría los horrores de la invasión napoleónica y la tiranía atroz que impuso después el rey «deseado». En suma, como comentó el pintor mismo, fue una edad que dio harto testimonio de que «el sueño de la razón produce monstruos» [21].

Del mismo modo, en *Las tragedias grotescas,* Baroja nos pinta una sociedad en plena decadencia: la de Francia, o mejor dicho, de París, en las postrimerías del Segundo Imperio. Pero es a la vez la época del reinado y del destronamiento de Isabel II en España. Es evidente, pues, que al situar su novela en el pasado inmediato con un núcleo de expatriados españoles (entre ellos, la misma Isabel II), Baroja está pensando en la funesta fibra moral de la España de sus propios tiempos, o sea, en todo el reciente proceso histórico que conduce al desastre de 1898 y a la consiguiente postración total del país. Como símbolo de la bancarrota ética del período, la capital francesa de finales de la década de los sesenta es vista por don Pío así:

> El París de los primeros años del Imperio... comenzaba a ser sustituido por el París de las grandes avenidas, el París de los extranjeros y de los millonarios.
>
> Las rápidas fortunas hechas con las demoliciones, la afluencia continua de gente de todos los países, había producido un fermento de cambio de la vida de la capital.
>
> Era el momento feliz para los advenedizos y vividores; no se preguntaba a nadie por su familia ni se averiguaba el origen de las fortuna; bastaba con ser rico y con ser *chic.* El ejemplo venía de lo alto, del trono de Francia, ocupado por Napoleón III y la emperatriz Eugenia, este par

[20] HELMAN, pág. 79, e IGLESIAS, págs. 101-103.
[21] FRANCISCO DE GOYA, capricho número 43.

de extraños aventureros que habían comprendido admirablemente las necesidades y las ansias de la burguesía francesa.

La sociedad del Imperio había hecho de París el pueblo ideal para todos los ambiciosos; una tierra de promisión para los aventureros de la aristocracia y de la Bolsa, de las artes y del *turf*.

Como en toda sociedad decadente, las mujeres triunfaban... (pág. 36).

Dados los principios éticos de Baroja, no es sorprendente que él se valiera de una lente desfiguradora al reconstruir un mundo desequilibrado de por sí. Al igual que Valle más tarde, Baroja se ha dado cuenta de que sólo hay una manera de recrear fidedignamente un momento histórico como el suyo. En las palabras del Max Estrella valleinclanesco, «el sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada» [22]. Y ni que decir tiene, lo mismo vale para Quevedo en tiempos anteriores. Por tanto, dentro del marco del régimen imperial, que se va inconscientemente a pique en medio de una desenfrenada orgía sensual y materialista, *Las tragedias grotescas* se organiza alrededor del pequeño drama mezquino de don Fausto Bengoa. Mientras la tragedia general es la del hundimiento de la corrompida casa napoleónica, la catástrofe central es el naufragio personal de don Fausto (nombre irónicamente simbólico aquí) al verse deshonrado y abandonado por su familia, frente a una vejez desprovista ya de sentido. Las dos tragedias carecen del todo de grandeza y de valor ennoblecedor. En primer lugar, es monstruosa en sí la conducta de la corte y de la clase directora de los *nouveaux riches* cursis. Pero aún más grotesca es la absoluta despreocupación de este segmento de la sociedad francesa por la inminente ruina nacional. Al mismo tiempo, dentro del parasitario círculo extranjero de don Fausto, o más bien, de su mujer, se espejean las modas dictadas desde arriba. Es grotesco en sí, el comportamiento de la advenediza Clementina y de sus amigas, quienes no se interesan sino en satisfacer sus extremados apetitos sexuales y materiales. No es preciso insistir en la filiación de este ambiente, y aun de esta estructura novelística, con los de Galdós, particularmente en *La de Bringas*. Son comunes a los dos mundos literarios la cursilería de la burguesía adinerada, además del paralelismo entre los acontecimientos novelescos e históricos. También, como apunta Ricardo Gullón en la introducción a su edición de *La de Bringas* (Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, Inc., 1967), página 15, es de notar que el lujo nació como expresión de tensiones eróticas. Ese «maleficio mesocrático» (*El amigo Manso*, cap. XXII) da su estampa tanto al microcosmos barojiano como al galdosiano, con la diferencia de que éste

[22] RAMÓN M.ª DEL VALLE-INCLÁN: *Luces de bohemia: esperpento*, 2.ª ed., Colección Austral, 1307 (Madrid: Espasa-Calpe, 1968), pág. 106.

subraya lo material, mientras que aquél hace hincapié en lo erótico. Pero en el caso de don Fausto, no es menos enorme su propia fácil acomodación al papel de cornudo, ni su indiferencia hacia todo lo que no cabe dentro de su cómodo mundillo personal.

En casi todos los niveles de la novela privan las apariencias, que se divorcian grotescamente de la realidad [23]. Centrándonos en don Fausto, esta discrepancia es patente desde el comienzo. Para él, París es un refugio idealizado donde «vivía tranquilo, cómodamente; gozaba de la sugestión de París y se suponía a sí mismo conocido, discutido, casi célebre en Madrid» (pág. 9). Claro que esto es una ilusión ridícula. No sólo distaba mucho de ser célebre, aunque sería doblemente grotesco si lo fuera, sino que ni siquiera escribía sus propios artículos, los cuales estaban a cargo de Carlos Yarza, el novio de la hija menor de don Fausto. Y lo que es más, mientras el buen caballero disfrutaba de esta ilusoria tranquilidad, su esposa, Clementina, se entregaba de lleno a la vida parisién. Su *cicerone* en este mundo del placer, madame Savigny, es un tipo a quien Baroja nos presenta con bastantes matices deformadores:

> Se consideraba esta vieja a sí misma como árbitro de elegancia. Sentía por las mujeres hermosas un entusiasmo parecido al de un solterón rico por las bailarinas o al de un chalán por los buenos caballos...
>
> Era madame Savigny mujer letrada y culta, de una cultura superficial... Le gustaba filosofar, sacar consecuencias paradójicas, mezclar las vulgaridades de Juan Jacobo Rousseau con las sublimes concepciones de la moda.
>
> La filosofía que lució esta noche madame Savigny... fue la del buen gusto. Según ella, todo se legitimaba si se hacía con buenas formas y con gracia (pág. 27).

Bajo la hábil tutela de su intermediaria, Clementina y sus compañeras dan rienda suelta a «su impudor, sus ansias de lujo y de dinero y, al mismo tiempo, su sentimentalismo sensual de mujeres de burdel» (página 101). «La cuestión, según ella [madame Savigny]—escribe Baroja—, era divertirse, desde lo más inocente hasta las mayores *monstruosidades*» (pág. 102, subrayado nuestro).

Desatendido y solo, al ingenuo don Fausto tardan mucho en despertársele sospechas. Con todo, al fin llega el día en que sorprende a su mujer con el amante en la alcoba. Acechándoles ridículamente desde el pasillo, se le enreda el pie a don Fausto en una cortina, que tira abajo con gran estrépito. Como si *él* fuera el culpable, el desgra-

[23] Esta dicotomía entre la realidad y la ilusión es la característica central del *teatro del grotesco* italiano que floreció entre 1916-1925. Véase KAYSER, págs. 135-39.

ciado cornudo se retira a su cuarto para consultarlo con la almohada. A la mañana siguiente, «al levantarse de la cama y darse cuenta de su nueva situación de marido engañado, quedó sorprendido de sí mismo». «Su mujer le faltaba allí, en su misma casa, y él no tenía ningún gran movimiento de cólera, ni se le ocurría vengarse ni matarla. ¿Qué extraño fenómeno era éste? Quizá la reacción vendría después...» (página 112). Desde luego que la reacción no se produce nunca y la crisis es de corta duración. Al fin y al cabo, «don Fausto comprendió que las ideas metafísicas sobre la honra son perjudiciales y dañan el estómago, y como higiene, sin rebajarse en nada, se decidió en un momento a olvidarlo todo» (pág. 114).

A estas alturas, la tragedia de don Fausto se ha hecho completamente grotesca. De aquí en adelante, en las palabras de Eugenio de Nora, «la acción de la novela adquiere... aspecto grand-guiñolesco, de sarcástico y demoledor humorismo» [24]. En efecto, el capítulo que sigue al del descubrimiento de la infidelidad se llama nada menos que «Tipos grotescos». Y dos capítulos después tiene su secuela en los «Nuevos tipos grotescos». A manera de espejo del deformado estamento social que hemos venido viendo, ahora Baroja nos obsequia con un bestiario de lo más pintoresco del estrato inferior. Entre estos dos capítulos señaladamente grotescos, se reparten tipos tan estrafalarios como el llamado conde de Marodes, que «se las echaba de gran señor y hablaba con un tono desdeñoso y altivo» (pág. 120). En realidad, el conde había sido tabernero y después dueño de un café, y actualmente vive de robar gemelos en los teatros. Otro carácter no menos estrambótico es el padre Casimiro, «un viejo sansimoniano que pasa por inventor» (página 121). Sus absurdos inventos recuerdan los de aquel otro gran iluso barojiano, Silvestre Paradox—*Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901). Una noche, en que dos Fausto topa con el padre Casimiro, éste no le reconoce y se le acerca a pedirle limosna. A su vez, Orelio I, rey de la Araucania y de la Patagonia, es «un antiguo notario francés que se ha hecho aclamar rey allí, en América, por unos cuantos salvajes» (pág. 140). Pretende mantenerse a flote vendiendo cruces honoríficas que nadie compra.

Pero sin ningún género de duda, el más divertido de todos los ruines tunantes de estos capítulos es Bonifacio Mingote, «un joven imberbe, grueso, panzudo y redondo como una bola» (pág. 118). Por sus grandes necesidades del estómago, Mingote se junta con un tal Forinaya, que le pone constantemente en ridículo. La mayor satisfacción de Forinaya es tomarle el pelo a Mingote con versos como los que siguen:

---

[24] NORA, pág. 165.

—Mingote, pete o no pete,
permite esta chanzoneta:
vete a tocar la trompeta
al fondo de ese retrete (pág. 123).

Frente a la reacción violenta e insultante en extremo de Mingote, Forinaya no se incomoda. Se ríe despiadadamente de su rémora y continúa:

—Mingote, aunque te alborote,
tú mereces un grillete
o que te den el cachete
o te lleven al garrote (pág. 125).

Finalmente, para sacarle del todo de quicio, nos proporciona una escena netamente quevedesca (recuérdese el soneto «A una nariz»):

—Lo que me regocija en ti, querido Mingote—añadió Forinaya—, es tu nariz... Me da la impresión de una amapola o de una fresa, de algo poético e ideal.

—M...—dijo Mingote.

—Mingote es un chico como Diógenes. No se diferencia de Diógenes más que en vez de llevar la linterna en la mano, la lleva en la nariz... Tu nariz es sabia y perversa, Mingote. Tu nariz es la estrella matutina.

—M...

—Déjame concluir la comparación poética, Mingote. Tu nariz es la estrella matutina, sí, la estrella matutina, y no me retracto, que resplandece en el oriente de tu cara, que parece un culo... (págs. 125-26).

Y así sucesivamente. Dicho sea de paso, como observa Arieh Sachs en *The English Grotesque* (Jerusalén: Israel Universities Press, 1969), página xxix, que la nariz es el órgano facial con la mayor potencialidad grotesca. Huelga decir que esto se debe, en parte, a su asociación analógica con otras partes del cuerpo. Recoge también Sachs la descripción del Dong de Edward Lear, la que casi se sugiere como otra fuente de inspiración para Baroja. La nariz del Dong es

A nose as strange as a nose could be,
Of vast proportions and painted red,
And tied with cords to the back of his head;
In a hollow rounded space it ended
With a luminous lamp within suspended,
.... [25]

Mas en el caso de Baroja tenemos un humorismo negro que raya en el sadismo, por un lado, y en el masoquismo, por otro.

[25] Véase también PHILIP STEVICK: «The Augustan Nose», *University of Toronto Quarterly*, 34, número 2 (enero 1965), págs. 110-117.

Con todo, consta que no le faltan a Mingote altas aptitudes de pícaro. Más tarde, se echa a la calle con hábitos de cura para embaucar a familias legitimistas, pasando por partidario de don Carlos. Entonces, no contento con esto, se compra un anillo con una gran esmeralda falsa y se confiere la dignidad de obispo de Cogolludo y de Torquemada. Bajo tal disfraz, vemos a Mingote por última vez en una pintoresquísima fiesta de este bajo mundo de la picardía. Para coronar su embuste, el santo obispo acaba pelándoles a todos en un juego de cartas. De nuevo Baroja nos hace pensar en Quevedo; esta vez en el ermitaño del capítulo X del *Buscón.* En suma, Forinaya lo dice todo cuando Baroja le hace comentar que «esto es en pequeño la sala de los Mariscales, con la diferencia de que los aventureros del salón de esta señora no han tenido tanta suerte como los aventureros amigos de madame Badinguet» (pág. 146).

Volviendo al plano general de *Las tragedias grotescas,* estamos cada vez más conscientes del desastre que amenaza a la nueva Sodoma: «Los revolucionarios esperaban que el Gobierno de Bonaparte, sostenido, como todo bajo imperio, por la violencia, la corrupción y el lujo desenfrenado, acabaría por la revuelta popular o por la sublevación de algún militar ambicioso y descontento» (pág. 154). Y mientras tanto, «a pesar de los peligros que se vislumbraban para Francia, París se divertía como nunca». «La corte daba el ejemplo. Esta corte fácil, presidida por un soberano romántico, soñador e inepto, con una soberana graciosa e inteligente, rodeada de princesas y damas dignas de un cuento de Boccaccio» (págs. 157-58). La disparidad entre la realidad y las apariencias es cada vez más chocante. Frente al colapso interior del país y al amago prusiano desde fuera, la inversión moral de estas gentes no sólo nos espanta, sino que empieza a parecernos punto menos que incomprensible. Don Fausto, por ejemplo, se muestra tan camaleón tocante a la fe política como en todo lo demás. Ante la promesa de una Cruz de la Legión de Honor (¡!), da la bendición al proyecto de su ambiciosa mujer de casar a su hija Asunción con un marqués español. Esta boda representa la cumbre de los esfuerzos de Clementina por subir socialmente. Su hija entra en el séquito de Eugenia de Montijo, la consorte española de Napoleón III. Además, aunque es una boda de pura conveniencia, el casamiento no compromete la felicidad de la novia. Según la moral cortesana, que ya le ha inculcado madame Savigny, Asunción se las arregla en seguida para tomar a su antiguo novio como amante. Pero todo esto depende en un principio de la mediación de la exiliada Isabel II con su amiga Eugenia para conseguirle a don Fausto la Cruz de Honor francesa. Hasta este punto, don Fausto se las ha echado de republicano empedernido, sin hacer caso de la amistad

de su esposa con la ex reina de España. Por tanto, aceptar tal condecoración equivale a alistarse en las filas monárquicas y, en particular, a asociarse amigablemente con Isabel II, mujer a quien don Fausto poco antes había tildado de «caprichosa, supersticiosa, cruel, de una familia de imbéciles y de canallas, envenenada en todos los detritos y putrefacciones de una raza podrida...» (pág. 163).

Y tampoco le cuesta trabajo al pobre diablo hacerse a la idea de que su esposa se ha enredado con un segundo amante: «Ya lo mismo le daba. De la preocupación por estas cosas había pasado a la indiferencia más absoluta y completa. No era un cínico, sino un despreocupado» (pág. 173). En resumidas cuentas: «¡Aparentar! ¡Ser! Para don Fausto comenzaban a confundirse estos dos conceptos. Si se hubiera visto despreciado como marido engañado y consentido, se hubiera encontrado a sí mismo miserable; pero se veía considerado, rico, con una cinta roja en el ojal, y se sentía grande» (pág. 174). «Y todo va desta manera», como nos dijo una vez para siempre Lázaro de Tormes [26]. La cosa va de mal en peor. Vienen a parar a manos de don Fausto unas cartas «de una falta de pudor extraordinaria, una lubricidad exaltada y perversa» (pág. 218). Se da cuenta por fin de que Clementina es «un monstruo» capaz de todo, hasta de envenenarlo (pág. 226).

Por último, con perfecto tino artístico, Baroja fija la culminación de sus tragedias grotescas en un momento cumplidamente goyesco:

> El martes de carnaval don Fausto fue a ver la procesión del Buey Gordo a la plaza de las Tullerías.
>
> El cortejo de carrozas y de máscaras desfiló por el Arco del Triunfo, del Carrousel, y se acercó al palacio seguido por una regocijada multitud. El emperador, la emperatriz y el príncipe aparecieron en el balcón central.
>
> Las máscaras, desde sus carros, hacían reverencias grotescas al emperador. Este sonreía y saludaba, y la gente aclamaba al soberano (páginas 249-50) [27].

Todo lo que sigue es desenlace. El barco imperial se hunde y las ratas lo abandonan. La *Commune* tiene su breve momento de gloria antes de acabar sangrientamente. En medio del cataclismo, don Fausto, finalmente, hace las cuentas de su vida. Comprende «sus errores y equivocaciones» (pág. 290), pero ve simultáneamente en la vitalidad primaveral que le rodea una esperanza eterna: «La vida...—finaliza don Fausto—no acaba nunca... Siempre se está al principio... y al fin» (páginas 290-91). Es notable cómo la situación de don Fausto se semeja

[26] «Prólogo» a *Lazarillo de Tormes*.

[27] Emilio González López, en *El arte narrativo de Pío Baroja: Las trilogías* (Nueva York: Las Américas, 1971), pág. 198, sugiere que Baroja en esta escena y Valle-Inclán en *Martes de Carnaval* se inspirarían comúnmente en Goya. González López probablemente pensaba en «El entierro de la sardina».

a la que describiría Friedrich Dürrenmatt unos cincuenta años más tarde en su ensayo «Problems of the Theatre». Dürrenmatt ve la precaria realidad contemporánea, en que todos hemos renegado de la responsabilidad y de la culpabilidad, como una gran tragicomedia grotesca. Sin embargo, frente a esta circunstancia deprimente se sugiere una actitud que reconocemos también como la de las palabras finales de don Fausto. Concluye Dürrenmatt que «whoever realizes the senselessness, the hopelessness of this world might well despair, but this despair is not a result of this world. Rather it is an answer given by an individual to this world; another answer would be not to despair, would be an individual's decision to endure this world in which we live like Gulliver among the giants» [28]. Después de todo, la nota final ligeramente optimista no es la regla en las obras de don Pío. Pero no disuena en vista de la concepción dramática y la motivación ética de nuestra novela. «Búscate aquí a ti mismo, lector—Baroja debería haber pensado—, y escarmiéntate en la farsa grotesca que acabas de presenciar».

Para recapitular, el significado de lo grotesco en *Las tragedias grotescas* tiene sus raíces en la tradición literaria y pictórica satírico-moral. El entender la novela como tragicomedia—aunque no sea rigurosamente necesario—facilita la explicación del tono de humorismo mordaz que proviene de distorsiones e incongruencias grotescas. Sin extremar la analogía, creemos que en lo esencial la visión grotesca de Baroja es similar a la que G. Wilson Knight ha visto como base de *King Lear*. Dice este crítico al respecto que «the comic and the tragic both rest on the idea of incompatabilities, and are also, themselves, mutually exclusive; therefore to mingle them is to add to the meaning of each; for the result is then but a new sublime incongruity» [29]. Esta incongruencia sublime no es ni más ni menos que lo grotesco, según lo ha concebido y llevado a cabo Baroja al casar la desesperación trágica con el humor sardónico, cuyo vehículo es la caricatura deformadora. No se trata, entiéndase bien, del concepto de lo sublime frente a lo grotesco, que expone Víctor Hugo en el prefacio de su drama *Cromwell*. Para Hugo, lo sublime o la belleza absoluta y lo grotesco son dos polos opuestos que corresponden a la naturaleza antitética del mundo. Por eso para ser total y válida, la realidad artística tiene que incorporar tanto al uno como al otro en una yuxtaposición armónica, pero siempre separados. Curiosamente, Hugo vio en Shakespeare al único artista que alcanzara a poner estos contrarios

[28] Cita tomada de *Playwrights on Playwriting*, editado por Toby Cole, con una introducción de John Gassner (Nueva York: Hill and Wang, 1961), pág. 137.

[29] G. Wilson Knight: «*King Lear* and the Comedy of the Grotesque», en *The Wheel of Fire*, 4.ª ed. (Londres: Methuen & Co. LTD., 1949), pág. 160.

en juego con verdadero éxito [30]. En contraste, con Baroja—y con el Shakespeare de *King Lear,* por lo menos—no es cuestión de una polaridad de extremos complementarios. Ahora lo sublime se ha redefinido como una distinta realidad artística que responde a otra interpretación de la verdad de la vida: la concepción híbrida de la deformada tragicomedia grotesca en sí misma. En este sentido, Baroja sería un indiscutible representante o precursor de una visión plenamente moderna, tal como la ha apreciado Thomas Mann. En unas palabras que reproducimos en inglés, observa Mann que «broadly and essentially, the striking feature of modern art is that it has ceased to recognize the categories of tragic and comic, or the dramatic classifications, tragedy and comedy. It sees life as tragi-comedi, with the result that the grotesque is its most genuine style—to the extent, indeed, that today that is the only guise in which the sublime may appear» [31].

Por fin y remate, en un interesante ensayo sobre Baroja y Shakespeare, José Alberich roza nuestro tema sin profundizar en él. Dice Alberich: «La supuesta impasibilidad del dramaturgo isabelino sólo quiere decir que éste tenía una visión del mundo profundamente pesimista, que veía la vida como un juego de fuerzas incontrolables para el hombre, de las que éste se convierte en juguete trágico» [32]. Desde luego, Baroja tiene una visión muy parecida. Mas a continuación, Alberich habla también de una entrañable e irreductible alegría que nunca deja de traslucirse en el fondo de ambos autores. De ahí colige que «quizá todo esto tenga relación con el humorismo. No cabe duda de que si ha habido nunca humoristas geniales, el primero de ellos es Shakespeare. Tal vez sea mucho decir que Baroja es humorista; pero si algo hay de humor en él es, desde luego, un humor de corte shakespeariano» [33]. Y, en fin, agrega Alberich que «el humorista de ley... suele ser hombre de visión amarga, en colisión dolorosa con el ambiente que le rodea, el hombre de ansias nunca satisfechas y de desilusiones acumuladas día a día y año a año» [34]. He aquí una vez más a Baroja. Sólo falta añadir a lo dicho por Alberich que el sesgo especial que toma este humorismo es el de lo grotesco dentro de lo trágico, como el único estilo capaz de expresar

[30] Para observaciones sobre lo grotesco y V. Hugo, véase KAYSER, págs. 56-59; ARTHUR CLAYBOROUGH: *The Grotesque in English Literature* (Oxford: Clarendon Press, 1965), págs. 45-49, y PAUL ILIE, «Two Forms of the Grotesque (Machado and Solana)», en *The Surrealist Mode in Spanish Literature* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1968), págs. 19-31.

[31] Cita tomada de WILLIAM VAN O'CONNOR: «The Grotesque: An American Genre», en *The Grotesque: An American Genre and Other Essays* (Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press, 1962), pág. 5. O'Connor no indica el origen de la cita, pero Guthke también la recoge en parte y nos dice que viene del prólogo que Mann puso a la edición alemana (1925) de *The Secret Agent* por Joseph Conrad. Véase también la opinión de Dürrenmatt sobre el carácter grotesco de nuestros días en «Problems of the Theatre», y en KAYSER, págs. 11-12.

[32] JOSÉ ALBERICH: «Baroja frente a Shakespeare», en *Los ingleses y otros temas de Pío Baroja* (Madrid: Ediciones Alfaguara, 1966), pág. 168.

[33] ALBERICH, pág. 169.

[34] *Ibíd.*, pág. 170.

una reacción indignada y angustiada ante la universal y siempre vigente verdad de que de lo sublime (en cualquier sentido) a lo ridículo no hay más que un paso.—*CHRISTOPHER EUSTIS (Indiana University. Banta F 107. Bloomington, IN 47401. USA).*

UNA EXPLORACION SOBRE LA NOVELA CORTESANA ESPAÑOLA DEL RENACIMIENTO Y BARROCO

María del Pilar Palomo, profesora de la Universidad de Málaga, nos presenta esta investigación [1], acerca de los sistemas narrativos de la novela cortesana, expuesta en forma metódica y deductiva, con una metodología formal y estructural-semántica. El trabajo se expone en cuatro apartados complementarios y jerarquizados para su comprensión progresiva.

El primero aborda los problemas nocionales y de terminología literaria (como forma, función, inmanencia, estructura, universo representado, clases de sistemas, narrador, secuencias o unidades narrativas, relato y trama). El segundo desarrolla las doctrinas estructurales en ciertas novelas o sintagmas narrativos cortesanos, que disecciona meticulosamente, insertando y ampliando la teoría anteriormente expresada. En los apartados tercero y cuarto comenta las causas concertadas de la narración, las leyes que modifican esas causas y su operatividad. Evidentemente, este conjunto de leyes narrativas subyacen en la estructura novelada como conjunto de competencias que generan una acción concreta en el plano del discurso, dentro de la codificación lingüística-literaria del sistema narrativo elegido por el emisor del mensaje. Finaliza hablándonos de la función comunicativa en este tipo de novelas. Comenzaremos con pormenorizar cada una de las partes.

La autora entiende por forma narrativa «el resultado de la elección de un sistema ya preestablecido, que el autor elige consciente y voluntariamente para comunicarse y comunicar su mensaje» [2]. El dinamismo de la forma viene causado por el mensaje, que se diluye y determina en el plano de la expresión y de las leyes sintagmáticas que regulan sus relaciones (que al mismo tiempo se oponen a otras en ausencia; de ahí los diferentes sistemas narrativos). Este dinamismo de la forma procede de

[1] MARÍA DEL PILAR PALOMO: *La novela cortesana (Forma y estructura)*, Barcelona, Ed. Planeta/Universidad, 1976, 1.ª ed.
[2] *Ob. cit.*, pág. 11.

la consciencia o voluntariedad del emisor al introducir su mensaje en un sistema preestablecido, al que posiblemente modifica y convierta esa forma en un proceso narrativo nuevo, sustituyendo a otro desgastado y automatizado que origina el rechazo del descodificador. Así se llega al fenómeno que desde Sklovki se llama literaturidad, que redunda esencialmente en la inmanencia de la obra.

Igualmente, la forma debe contener el universo representado, como el sumando del universo objetivo-real de su entorno vivencial y del universo subjetivo del narrador y autor. La totalidad del universo está inmerso en el proceso de funcionamiento de sus elementos en las consabidas relaciones de dependencia y oposición, creando el enunciado narrativo y el tipo de estructura que presenta la novela.

En el género de la novela pastoril—dice la profesora Palomo—, cuando el mundo representado no responda a una determinada forma —sistema narrativo codificado, aspiración renacentista de un platonismo existencia—puede señalarse la desaparición del género. Por otro lado, el conjunto de hechos narrados es susceptible de una división en secuencias o unidades narrativas, entendiendo la autora por tales «la serie coherente y acabada de acontecimientos» [3]. Por sus relaciones en la cadena narrada distingue tres sistemas: el yuxtapositivo, el coordinativo y el sintagmático. El primero se define por la autonomía de las secuencias entre sí, tanto a nivel del contenido del mensaje como de estructuras. Requiere un nexo de unión que articule la estructura particular de cada una de las unidades narrativas actuando dentro del sistema, pero fuera de la estructura de cada unidad. Así se demuestra en las relaciones autónomas enmarcadas en un marco común a la novela, en obras como *Siete sabios de Roma, Libro del conde Lucanor, Disciplina clericalis* o *Cuentos de Canterbury*. Son unidades parciales dentro de una superestructura que es un sumando de estructuras yuxtapuestas insertas en aquélla mediante un nexo de integración. En cuanto a su disposición narrativa, la autora dice que puede configurarse de dos maneras derivadas de su doble funcionamiento: de una parte, como elemento narrativo en sí mismo, desarrollará un relato completo de acontecimientos que enmarca y condiciona a la totalidad de las unidades; de otra parte, puede limitarse a asumir únicamente un tipo de función y adoptar fórmulas no narrativas, carentes, por tanto, de trama y acción espacio-temporal expresa.

El segundo sistema narrativo cortesano es el de coordinación, que aglutina las secuencias como totalidad del universo del discurso en las relaciones espacio-temporales, y su nexo, a diferencia del yuxtapositivo, se encuentra en el interior de dichas estructuras. A veces, los nexos de

[3] *Ob. cit.*, pág. 18.

integración intervienen como actores dentro del universo representado, en la dinámica accional de unas historias noveladas, que coordinadas entre sí, se unen a la principal por motivaciones de tiempo y espacio. Así surge una doble posibilidad o simultaneidad en un punto de la trama y concurrencia en un espacio único de ese espacio tiempo simultáneo, o de otra forma, las secuencias se insertan por coordinación progresiva a lo largo de un espacio y tiempo común, como ocurre en el *Lisardo enamorado,* de Castillo Solórzano, o la mayoría de *Los cigarrales de Toledo,* de Tirso de Molina.

Dentro de las taxonomías de sistemas, se designa el sintagmático como la estructura de relaciones secuenciales, en donde la conexión se transforma en un entramado de relaciones presididas por leyes de causalidad, pudiendo adoptar las fórmulas del azar, la profecía...

En el segundo apartado se analiza el *Calila e Dimna* como sistema yuxtapositivo, en que cada unidad novelada, cuento o estructura independiente se engarzan con un nexo de unión general; en este caso, el diálogo es el enmarcador. El cuento cumple una función explicativa o aleccionadora subordinada a la narración novelesca, a la que apoya desde el pleno el contenido: el diálogo genera la narración, y ésta, los cuentos.

Hay una modificación del sistema en el capítulo IV, donde el rey no pide un exempla, sino la continuación de la anterior unidad narrativa. Así, la función del nexo generador de cuentos se relega a una subordinación de la función narrativa.

La autora descompone este sistema narrativo en ecuaciones literarias y diagramas de actantes, buscando las leyes normativas de la estructura con unos criterios semántico-formales de gran eficacia para el desarrollo de la actual crítica estructural.

Bajo el título «sistemas narrativos de estructura yuxtapositiva», la profesora Palomo analiza obras como *El filósofo de aldeas,* de B. Mateo Velázquez, a la manera boccacciana, donde el diálogo, como integrador de unidades narrativas, puede presentarse a nivel formal sin el auxilio narrativo de la expresión en tercera persona; el *Heptamerón,* de Margarita de Valois, con similitud estructural con el *Decamerón,* aunque en algún cuento existe una fusión de los actantes del marco narrativo con los de las unidades narrativas insertas en él; procedimiento que creo no frecuente en los sistemas yuxtapositivos de la narración. La evolución de las necesidades sociales causarán otros tipos de estructuras narrativas, pues el viejo procedimiento de enseñar con el exempla no cumple la función requerida por los cortesanos de los siglos XVI y XVII. Al destinarse a un entretenimiento y adiestramiento sociales, la trama, la forma y las funciones generan unos sistemas más evolucionados; así

lo hacen Sebastián May en su *Fabularia,* Melchor de Santa Cruz en *Floresta española,* Juan Rufo y sus *Apotegmas* y Juan de Timonada en *El buen aviso y portacuentos* o en el mismo *Patrañuelo,* en donde se ha pasado a un diálogo social. La autora dice al respecto: «Cuando ese diálogo social forme parte del texto tendremos que admitir un marco no narrativo, de derivación social, como encuadre generador de las unidades narrativas» [4].

En algunas ocasiones, los personajes que dialogan pueden convertirse en relatores e insertar en el marco narrativo unidades narrativas autónomas, como sucede en *El pasajero,* de Suárez de Figueroa. La autora revisa las obras más relevantes de la novela cortesana española del siglo XVI y algunas de principios del XVII, analizando introspectivamente los elementosc formales de las obras en la interacción de los planos de expresión y contenido.

Asimismo analiza *La Diana,* de Jorge de Montemayor, y el *Lisardo enamorado* (Valencia, 1629), de Castillo Solórzano, como prototipos de sistemas narrativos coordinados en un tiempo y espacio, en el interior de un marco de acción, cuyas acciones se insertan en una trama general. Analiza las funciones de cada personaje, desde las féminas Diana, Selvagia, Ismenia, Silvia, Celia o Felismenia, a los Sireno, Silvano, Alanio, Montano o Félix, en la primera de ellas, o a los Félix de Vargas, Lisardo, Fabrique, Victoria, Andrea, Mayor o Laura, en la segunda novela. Las motivaciones de las diversas acciones sintagmáticas se estudian en interrelaciones dimanadas por leyes de esta clase de secuencias, funciones nucleares y en catálisis. Es decir, rellenando los espacios narrativos de dos unidades nucleares, despertando la tensión semántica del discurso, y así se cumple una evidente función fáctica.

De igual forma, las relaciones de tiempo y lugar asumen los modelos universales de la novela bizantina en el Renacimiento mediante un antes, un ahora y un después. Las estructuras secuenciales causadas por los diversos narradores-testigos (de modo general) se entrecruzan espaciotemporalmente en estas dos relaciones absolutas de cada novela.

Las narraciones de estructura sintagmática surgirán cuando estas secuencias autónomas en el sistema de coordinación se integran en la trama, logrando un argumento sobre un conjunto de relaciones causales dentro del artificio novelesco, siendo la obra analizada *Los cigarrales de Toledo,* de Tirso de Molina.

En el siguiente capítulo se teoriza, en un primer momento, sobre las causas concertadas de la narración cortesana, desarrollándolas en la trama, como búsqueda de los principios de causación lógica en las secuencias producidas por aquéllas. La obra de Tirso, *Deleitar aprove-*

4 *Ob. cit.,* pág. 56.

chando, le sirve a María del Carmen Palomo para descubrir las coherencias causales del universo representado. Utiliza nociones como «consecuencia, posibilidad, el rechazo, la seducción, el retroceso...», que enmarcadas en la caracterización de notaciones psicológicas en cada actante y los valores de ficción que concurren en los elementos que ejercen las funciones de catálisis (Barthes), logra una trama como efecto de unas leyes de causación concortada.

La última parte del libro lo dedica a estudiar la función comunicativa de la novela cortesana del XVII, en sus dos directrices fundamentales, como es deleitar y aprovechar. Realiza un estudio diacrónico de las funciones de la novela española, desde Don Juan Manuel a María de Zayas o Céspedes y Meneses.

La aceptación narrativa por el mundo consumidor-cortesano será el agente que hará transformar, modificar, en una palabra, evolucionar, los sistemas narrativos cortesanos, según los intereses y funciones pertinentes de la burguesía configurada a principios del XVII. Paulatinamente va desmontando las unidades núcleo-semánticas de cada secuencia o unidad narrativa en diferentes novelas, sobre todo tirsistas, para ir descubriendo la función del mensaje y la trama, la actuación de los actantes (Greimas), su distribución y caracterización en el proceso jerarquizado de los elementos funtivos (invariantes y variantes en el plano semántico, con representación en el de acción), direccionados a la función comunicativa expresada y reflejada en los sistemas narrativos cortesanos.

El relato es una jerarquía de unidades dinámicas en el discurso; es, como dice R. Barthes, en *Análisis estructural del relato,* una gran frase, nunca una suma de ellas, que posee su propia gramática en los dos niveles que toda narración tiene, y que llama Cl. Bremond, en *La lógica de los posibles narrativos,* el nivel de las técnicas de narración y el de las leyes que rigen el universo narrativo en dos subniveles de organización:

1.° Los que reflejan las exigencias lógicas de cada relato.
2.° Los que agregan las convenciones de su universo particular.

La profesora Palomo parte de un estudio de la forma que conlleva el mensaje, constituido por unidades de base, por los átomos narrativos llamados por Propp «funciones» desde 1928 y que provocan un tipo concreto de sistema. En el estudio de la forma analiza su distribución en la estructura y en los niveles referenciales o simbólicos junto con el connotativo en el contenido del mensaje. Considera el nivel narracional como el constituido por los signos de la narratividad, como conjunto de operadores que integran funciones y acciones en la comunicación narrativa

articulada. De esta forma, al considerar el relato como un proceso doble, al poder segmentarse y producir unidades perfectamente jerarquizadas (la forma) y la integración de dichas unidades en otras mayores (sentido), clasifica los sistemas en tres, generados por la forma narrativa y su articulación en la estructura general de la obra. Son los yuxtapositivos, coordinativos y sintagmáticos. No intenta teorizar excesivamente sobre los elementos y niveles de descripción narrativa, sus elementos constitutivos funcionales para la dinámica sintagmática o intentar explorar todos los posibles sistemas narrativos, tanto en cuanto que para ella cada obra literaria constituye una estructura particular, dentro del tipo general de un sistema (como suma de formas distribuidas con funciones parecidas y técnicas comunes entre distintas obras). Analiza la forma y significación del mensaje en el género de novelas cortesanas.

El estudio de las secuencias, como unidades formales relevantes en su expresión y contenido, es la base de su análisis y posterior verificación exhaustiva. Sustancialmente en todos sus análisis literarios coincide en introspeccionar los tres niveles de descripción general para toda obra narrativa:

1.° El de funciones como lo entienden Propp y Bremond.
2.° El de acciones, en el sentido de Greimas.
3.° El de narración o nivel de discurso de Todorov.

Estos tres niveles se dan ligados y se integran en la estructura que causan: una función tiene sentido dentro de la acción general de un actante y al mismo tiempo está inmersa en el discurso narrativo, condicionada por la normativa de ese código.

El problema de las causas concertadas, como establecedoras de la significación o inclusive de los distintos sistemas de narrar, lo plantea y analiza en la obra *Deleitar aprovechando*. Desentraña las motivaciones técnicas que producen el desarrollo semántico de la acción, estudiando la mediatización de la estructura en el desarrollo del mensaje. Evidentemente este apartado desenlaza en las últimas preguntas metodológicas de la autora: ¿qué función comunicativa cumple este tipo de narraciones? La respuesta comporta el último capítulo de la investigación; el consumidor elitista del renacimiento y barroco y las clases burguesas y pequeño-comerciantes difieren en gusto a los cortesanos del siglo XIV. Las formas de ficción varían, pues los modelos filosóficos y, por tanto, las actitudes conductuales exigen unos presupuestos literarios coherentes con sus necesidades vitales y su cosmovisión de la realidad. Sus intereses son de clase y, evidentemente, los motivos del narrador corresponden a los del receptor, que se pueden sintetizar en el entretenimiento

y el deleite sin trascendencia, enmarcados en los parámetros semánticos del teísmo católico, el acontecer amoroso cortesano y los valores de honor y honra.

Es una brillante investigación y, aunque condicionada por su breve extensión, se debe incorporar a la bibliografía de las técnicas de novelar y estructuras literarias; su conocimiento resulta importante para cualquier estudioso de la literatura española en los siglos XV, XVI y XVII en el género de la novela cortesana. Por último, destacaría su buen quehacer en los análisis completos del corpus que establece sobre la base de una afortunada división del conjunto.—*VENTURA DE LA TORRE RODRIGUEZ (Avda. de San Diego, 73. MADRID-18).*

LO SAGRADO FRENTE A LO POLITICO: EL INCESTO Y LOS ATRIBUTOS DE LA JUSTICIA

EPIMETEO: «... y porque mejor se arguya que acepta lo sacro quien lo político renuncia...»

(CALDERÓN: *La estatua de Prometeo.)*

LAS TRES JUSTICIAS EN UNA

Sin llegar a la maestría tanto técnica como ideológica que Calderón despliega en sus obras posteriores, este drama de juventud que Valbuena Prat califica como «fina insinuación de motivos psicológicos frente a escándalos y extrañezas» [1] ofrece para el investigador un inagotable campo de análisis. De hecho, todo el sistema dramático calderoniano aparece perfectamente sistematizado en esta obra: los problemas de la justicia, de las relaciones padre-hijo, del incesto y del hado o destino encuentran aquí una resolución escénica típica del estilo de Calderón. Todos estos elementos se imbrican, se encadenan y forman una maraña de referencias que, llevadas de la mano del escritor, se resuelven en un gran modelo estético. Drama e ideología [2] forman en esta obra un todo

[1] ANGEL VALBUENA PRAT: *Calderón*, Ed. Juventud, Barcelona, 1941.

[2] Aunque el término exacto de «ideología» sea posterior a la época (parece datar del teórico francés Destutt de Tracy, contemporáneo de Talleyrand y de Bonaparte), el Barroco como sistema ideológico producido por el choque entre un modelo dado, propio del Renacimiento y procedente y explicado por el ascenso de la burguesía, y la imposición de un sistema de valores correspondiente al Poder y explicado por los teólogos del Concilio de Trento, aparece como el primer modelo de ideología en tanto que aprehendido como tal por el individuo (ver a este respecto ERNST BLOCH: *Le Principe Esperance*, París, Gallimard, 1976).

que ilumina las relaciones entre el autor y su tiempo a través de la contradicción histórica en que el «producto dado»—llámese obra de arte—aparece como el centro o encrucijada de las tensiones de su época.

Trataremos en este breve episodio de aproximarnos a la obra de Calderón, teniendo en cuenta un triple modelo: las relaciones entre el escritor y la sociedad en que produce sus obras, entendidas como la resolución a nivel individual, creativo, de un conflicto entre la ideología del Estado, expresada a través de un problema de justicia, y la apreciación del escritor ante el modelo propuesto, ante tal sistema; los problemas de la misma obra, en tanto que sistema explicable en sí misma, en tanto unidad de sentido, y, finalmente, el análisis «externo», histórico, que la aprehensión de la obra propone y exige dentro del nivel mismo de la consciencia colectiva, es decir, de su existencia en tanto que obra literaria.

La obra, en este caso, obra teatral, aparece claramente definida por su misma exigencia dramática: toda una serie de aspectos estéticos que definen su estructura se explican tan sólo en función de la representación escénica, en función, por lo tanto, del público, que será sometido, a todo lo largo de la «historia», a una serie de emociones que le obligarán, tras la escena final, a enfrentarse con el choque entre la realidad (el espacio y el tiempo que ocupa el espectador en la sociedad) de su época y la ficción teatral [3]. Este problema, que excede el propósito de nuestro estudio, aparece tratado ya en la época en que escribe Calderón por toda una serie de obras en las que se desarrolla la identidad entre ficción y realidad a través del teatro; sin recurrir al tema clásico de *Hamlet* (la obra dramática ideada por el príncipe, que va a demostrar ante el espectador o espectadores—Claudio y la reina—un aspecto de la realidad), en el mismo Lope de Vega tenemos una excelente prueba en la obra, injustamente olvidada hoy, *Lo fingido verdadero.*

¿Cómo se produce esta tensión o relación dialéctica entre el espectador y la obra? ¿Cuál es el contenido dramático y su función y, sobre todo, cuál es el papel o cometido que le cabe al autor?

En el caso que nos ocupa, esta relación, este aspecto «catártico» de la obra, viene claramente determinado por la diferencia de perspectiva entre el autor y su público respecto a la misma historia. Calderón, que conoce la resolución que va a presentar al público, manipula la historia en función de la impresión o «choque» que trata de provocar en su público [4].

---

[3] Para todos estos problemas de sociología teatral y, en concreto, de la época calderoniana, y de Calderón en particular, ver los estudios de JEAN DUVIGNAUD (*Sociologie du Théâtre,* París, P. U. F., 1965, y *Sociologie du comédien,* París, Gallimard, 1975).

[4] Este tratamiento psicoanalítico y psicodramático, conocido desde los primeros escritos de Freud y de Otto Rank, ha recibido ulteriormente la confirmación desde el campo de la antropología tras

En efecto, la historia, según es presentada al espectador la «reordenación dramática» de los hechos, obliga al público a participar en el «error» escénico, error que en este caso metaforiza o alude sutilmente al modelo de justicia propuesto que choca claramente con el que hubiera deseado el lector. Veamos, a nivel de personajes, cómo está presentada la historia:

> Don Lope de Urrea, hijo, que se ha hecho bandolero a causa del rechazo familiar, provocado por la diferencia de edad entre su padre, don Lope de Urrea y su madre, casada a los quince años por imposición familiar.
>
> Don Mendo Torrellas, antiguo amigo de don Lope de Urrea, padre, a quien el hijo, bandolero, ha perdonado la vida y con el cual tiene contraída una deuda de honor; don Mendo es nombrado justicia mayor de Aragón por el rey y se ve obligado a fallar el pleito que opone don Lope hijo a don Lope padre.
>
> Violante, hija de don Mendo Torrellas, que se ve solicitada en amores por don Lope de Urrea hijo.

Hasta muy entrado el tercer acto este modelo propuesto al espectador no se ve alterado; la confesión de doña Blanca al rey modifica esta apariencia y desvela el enorme drama en el que se ven implicados todos los personajes, provocando de esta manera la justicia del rey. El nuevo modelo es el siguiente:

> Doña Blanca, casada con don Lope de Urrea, finge un embarazo para ocultar el embarazo de una hermana menor que vive en su casa y ha sido deshonrada por don Mendo Torrellas. El hijo de don Mendo y la hermana de Blanca aparece como don Lope de Urrea hijo y es considerado socialmente como tal. Esta ficción evita tanto el castigo al deshonor cometido por don Mendo como los problemas familiares entre Blanca y don Lope. Tras el enfrentamiento entre don Lope hijo y don Lope padre, el hijo se hace bandolero, salva la vida a su padre real y se enamora de su hermana que parece corresponderle. Ignorante de todo ello ofende públicamente a su padre «socialmente considerado» y lo abofetea. La confesión de Blanca ante el rey resuelve el drama, de forma que la justicia real determina que se condene a muerte, mediante garrote vil, a don Lope de Urrea hijo, ejecución que es llevada a cabo por su auténtico padre, don Mendo, nombrado por el rey justicia mayor de Aragón.

La brutalidad con que Calderón resuelve el conflicto producido por el Hado sólo tiene parangón con alguna tragedia de Shakespeare y con la obra general de Sófocles, con cuyo teatro el de Calderón guarda no pocas semejanzas. Hartzenbusch, que había editado la obra el siglo pasado [5], se espantaba de tal solución, rechazando en consecuencia la auto-

---

los trabajos de Lévi-Strauss, cuya *Anthropogie structurale* aborda toda una serie de problemas afines a los de la estructura teatral.

[5] J. E. HARTZENBUSCH: *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, B. A. E., Madrid, Editorial Atlas, 1945.

ría de Calderón para todo el tercer acto. Aún más: Hartzenbusch llega a poner en duda toda la obra: «Fuera de eso es muy probable que no sea de Calderón el último acto, caso que tuviese parte en los otros.»

Evidentemente, esta opinión de Hartzenbusch es insostenible. No sólo toda la obra está claramente orientada desde su comienzo hacia la resolución final; hay también toda una serie de elementos dramáticos que caracterizan el teatro de Calderón de esta su primera época: el incesto o la voluntad de incesto inconsciente [6], el enfrentamiento entre el padre y el hijo, el bandolerismo como producto de errores sociales y aun jurídicos, el tema del hijo que provoca la muerte de su madre en el parto, etc... Y, aún más, ciertos estilemas dramáticos propios de Calderón y que desarrollará posteriormente en *El alcalde de Zalamea* (el padre que incidentalmente se ve nombrado administrador de la justicia en un momento de la historia, tal y como sucede con Pedro Crespo) o en otras obras (las referencias intertextuales de los graciosos, que se refieren en plan burlesco a ciertos elementos del mismo teatro de Calderón, el conflicto de un gracioso con dos mozas a la vez, etc...). Está claro que la obra entera pertenece a Calderón, que ya en esta su primera época está obsesionado por los problemas de la justicia. (Una variante de bandolerismo provocado por la sociedad aparece en su excelente drama *Luis Pérez el gallego,* obra también de juventud y que desarrolla asimismo el tema de la justicia excesivamente severa y del «uso social» que el sistema hace del acusado, aun basado en falsos testimonios.)

Volvamos a la obra y a su estructura. Desde su comienzo aparece claramente presagiado el tema de la muerte de Lope de Urrea hijo. En la segunda escena, tras salvar a su padre, don Mendo, éste le promete agradecimiento. A lo que don Lope responde:

> «La palabra aceptara cuando de mis locuras esperara el perdón que me ofreces; pero a la muerte estoy dos o tres veces por travesuras mías condenado...»

Calderón explota el modelo; frente a la inconsciencia de Edipo, que mata a Layo sin saber que es su padre, don Lope perdona la vida a alguien cuya relación con él no puede ni imaginar. Al mismo tiempo, y sobre el modelo de la inconsciencia de Edipo, que busca libremente su fatalidad al querer hacerse dueño de su destino, don Lope pronuncia palabras cargadas de un trágico sentido: la historia demostrará que su

[6] Tema tratado por Otto Rank en uno de sus más brillantes estudios: *Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage. Gründzuge einer Psychologie des dichterischen Schaffens,* Wien und Leipzig, 1912. Este incesto, *consciente e inconsciente* (inconsciente en el personaje, pero consciente en el autor), aparece repetidamente desde las primeras obras de Calderón (por ejemplo, *La devoción de la Cruz)* hasta la última que escenificó y escribió ya en 1680 *(Hado y divisa de Leonido y Marfisa).*

condena no proviene de sus hechos mismos, de su actividad como bandolero, de sus pecados de juventud, ni siquiera del abandono de su amante; sus «dos o tres veces» que provocarán irremediablemente la muerte de don Lope provienen de faltas que no son suyas, sino de su padre real, don Mendo, y de su padre figurado, don Lope. Su única falta sería involuntaria—haber provocado la muerte de su madre en el parto—y no imputable, como las que se achacan a sus dos padres. Obsérvese el parecido en el campo de lo humano con el problema del pecado original en el teológico, relación ésta que aparecerá más adelante.

Otra obra hay que guarda relación con ésta. Me refiero a *El caballero de Olmedo*, de Lope, en la que desde el comienzo aparece también dibujada la irremediabilidad de la muerte del protagonista. Sin embargo, la resolución calderoniana es, desde el punto de vista ideológico, mucho más clara: la muerte de don Lope tendrá su origen en una serie de actos no imputables a él mismo, y será debido a una justicia real implacable, reflejo—como más tarde veremos—de la justicia divina, origen del poder según la ideología dominante en el Antiguo Régimen.

En la escena III del primer acto o jornada, don Lope hijo explica a don Mendo su origen supuesto, es decir, su origen social. El «planto» o exposición de don Lope hace recaer su actual estado de bandolero sobre la falta paterna de un modo inequívoco:

> «... pues él fue de mis desdichas principio... mi padre... desde sus primeros años... aborreció el casamiento; pero juzgando perdido un mayorazgo en su casa tan noble... a persuasión de sus deudos o a persuasión de sí mismo, tomó en su mayor edad, contra el natural motivo de su inclinación, estado: para cuyo efecto hizo elección de igual nobleza, virtud grande y honor limpio... la desigualdad de la edad, habiendo sido doña Blanca Soldevila, de quince años no cumplidos, su esposa, cuando en él nevaba el invierno frío helados copos, que son caducas flores del juicio...»

Aquí habría que detenerse para reprochar a aquellos que llaman o tildan a Calderón de casuista. Bien al contrario, el análisis de las causas sociales aparece claramente definido: don Lope se casa para no perder el mayorazgo, y para ello lo hace con una persona de su misma condición social; como contrapartida tenemos el modelo juzgado por Calderón «contra el natural motivo» de un padre que es más o menos misógino y que acepta una brutal diferencia de edad con tal de defender sus intereses económicos. Casi dos siglos más tarde, Leandro Fernández de Moratín tratará el tema en dos comedias *(El sí de las niñas* y *El viejo y la niña),* todo hay que decirlo, con mucho menor acierto dramático y mucha menor fuerza teatral, aunque, eso sí, muy en consonancia con los intereses demográficos del Estado absolutista de Carlos IV y del mo-

delo estético impuesto por la burguesía ilustrada (teatro didáctico para la clase media).

Calderón, por boca del narrador de la historia, en este caso don Lope de Urrea hijo, no escatima el análisis sociológico, que va a provocar toda una serie de desgracias o de alteraciones en ese mismo estrato social. Así, a las pretensiones del viejo, don Lope de Urrea padre, corresponden los intereses de la familia Soldevila:

> «... resistió ella el casamiento... mas como las principales mujeres nunca han tenido propia elección, hizo ella de la suya sacrificio. Casóse forzada, en fin, de sus padres...»

Y aquí don Lope interrumpe el hilo de su discurso y enjuicia el comportamiento del matrimonio Urrea - Soldevila, aproximándolo indirectamente al suceso en que se va a ver envuelto el mismo don Lope hijo, el homicidio del hermano de su amante:

> «¡Ay, delirio de la conveniencia! ¿Qué te falta para homicidio?»

Desde el punto de vista de don Lope, el homicidio del que habla se aproxima a su consecuencia lógica en cuanto a los hechos que han motivado su situación de bandolerismo, sin dejar de ser, al mismo tiempo, una especie de juicio moral de la conducta de sus padres a través de la aproximación «conveniencia: homicidio». Indirectamente se castiga o culpabiliza al matrimonio del comportamiento social de un hijo «concepto de amor tan tibio». Es interesante, además, la aproximación entre el «concepto», aquí sencillamente «concebido, nacido de», y el «concepto» filosófico o ideológico, que pertenece al sistema estético calderoniano [7].

En la misma descripción o historia de don Lope comienzan a aparecer temas ambiguos y temas de suplantación que, para el lector o espectador, aparecen ya como presagios o motivos turbadores. Señalo claramente el punto de vista del espectador porque el escritor, conocedor de la verdadera historia de don Lope, profundiza, sugiere de un modo hábil toda una atmósfera a través de estas señales:

> «... tolerándonos, en fin, el uno al otro, vivimos siempre opuestos, siendo siempre los dos eterno martirio de mi madre, que hasta hoy vive, el corazón partido en dos mitades, teniendo con ella una, otra conmigo...»

---

[7] Esta bisemia o polisemia del lenguaje calderoniano es una de sus principales características. Como ha señalado el crítico italiano VITTORIO BODINI en su *Estudio estructural de la literatura clásica española*, Ed. Martínez Roca, Barcelona, 1971, este modelo, heredado de Góngora, responde claramente a la dualidad o visión barroca del universo que aproxima el concepto y su imagen a través del reflejo/reflexión mental.

El conflicto entre el padre y el hijo se resuelve en la madre-esposa de un modo ambiguo, modo que aparece diferentemente según sea captado por el espectador—primer nivel—, que puede leer en la frase «teniendo con ella una (mitad del corazón), otra conmigo» una simple distracción o *lapsus linguae* de Lope hijo, o—guiado por el modelo propuesto por el autor—una lectura más clara y en cierto modo más arriesgada: según el conflicto u oposición padre/hijo habría que esperar que Blanca tuviera el corazón partido en dos mitades, una correspondiente al padre y otra al hijo. Lo que dice Lope es diferente, a saber: la relación madre-hijo ha sustituido a la relación esposo-esposa, ya que Blanca tiene su corazón dividido entre lo que le pertenece a ella y lo que entrega a su hijo. El problema es que, aunque el espectador y el mismo Lope creen que Blanca es la verdadera madre de Lope, tanto Blanca como el autor—Calderón—saben que no es cierto: la relación es tía-sobrino, relación que puede diferir del amor puramente filial-maternal. Inconscientemente, don Lope busca una justificación a las visitas que hace a Blanca:

> «Tanto, que si alguna noche disfrazado a verla he ido (porque no tienen sus penas ni mis penas otro alivio) ha sido dándome llave para entrar tan escondido que mi padre no me sienta. ¿Quién en el mundo habrá visto que el *digno amor* de una madre y de un hijo el *amor digno* hayan puesto a la virtud la máscara del *delito?*»

Este «digno amor», que tanto parece preocupar a don Lope, así como su presentación, tienen todas las trazas de una aventura amorosa con engaño del marido y nocturnidad. Es importante señalar la presencia en el texto de la palabra *delito,* ya avanzada desde la segunda escena («... es la desdicha mía tal, que guardarme haciendo solícito sagrado de un delito otro delito...»), y que es un verdadero motivo calderoniano, enlazado con problemas de orden teológico («¿qué delito cometí, contra vosotros, naciendo?»). El «delito», término jurídico, sustituye a la noción de «culpa» o de «pecado original». Más adelante veremos toda la importancia de esto.

Esta ambigüedad, estudiada para el teatro shakespeariano por el crítico inglés William Empson [8], aparece ya señalada por Wardropper [9] como característica del teatro del barroco. El uso de la poesía o del verso como forma del barroco viene exigida y explicada por su mismo condicionamiento histórico. Wardropper lo expresa de un modo admirable en su libro:

---

[8] WILLIAM EMPSON: *Seven Types of Ambiguity,* New York, 1947.

[9] BRUCE W. WARDROPPER: *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro,* Madrid-Salamanca, Ed. Anaya, 1967.

«Para Shakespeare, como para Lope de Vega o Calderón, el público heterogéneo planteaba el problema de la comunicación. ¿Cómo era posible que una misma comedia interesara al licenciado y al carpintero?... La victoria se debe sobre todo a la poesía. Si se nos permite señalar un rasgo casi universal de la poesía renacentista y barroca, diremos que es la expresión simultánea de una serie de conceptos que no suelen tener, en la prosa, ninguna relación entre sí.»

En el caso de Calderón, lo que es exigencia de la época y de la forma de expresión se convierte en un instrumento de análisis sobre el mismo sistema teatral. La ambigüedad provoca en sí misma una emoción teatral, un estado de ánimo o una receptividad que se van a ver sacudidas en el momento cumbre de la obra, en la «anagnórisis» y en el desenlace.

En este caso el tema del incesto, más o menos velado, preparado por el escritor mismo, acompaña al término jurídico con el que se va a ver calificado en la obra. Así, en la escena IV, las palabras de Violante, las de don Lope y las de don Mendo alcanzan una dimensión trágica insospechada para sus actores. El espectador intuye, por efecto de la acción dramática, algo así como una amenaza, como una tragedia de la que es presagio la escena del puñal. El autor, Calderón, que conoce la clave, ha dotado a la escena de toda su intensidad dramática en un acto fuertemente alegórico cuya significación sólo él conoce. Veamos:

ESCENA IV

Gente; después, Vicente. Dichos (don Lope, hijo; don Mendo y Violante)

GENTE *(dentro)*: Al valle.
OTRO *(dentro)*: Al monte.
OTROS *(dentro)*: Al camino.
DON MENDO: ¿Qué es esto?
(Sale Vicente.)
VICENTE: Señor...
DON LOPE: Di presto.
DON MENDO: ¿Qué traéis?
DOÑA VIOLANTE: ¿Qué ha sucedido?
VICENTE: Que los criados que huyeron, de aquese lugar vecino la justicia han convocado, y en busca nuestra ha salido.
DON LOPE: Pues a la montaña.
DON MENDO: A ella os retirad; yo me obligo a que no os sigan, saliendo al paso, y de nuevo afirmo que os cumpliré mi palabra.
DON LOPE: Yo os la tomo.
DON MENDO: Sólo os pido que alguna prenda me déis, por si a buscaros envío, que pase libre el que venga.

DON LOPE: No hallo en todo el poder mío prenda ninguna que daros... Mas tomad este cuchillo de monte: seguro viene quien le trajere consigo.

DON MENDO: ¡Cuchillo me dáis!

DON LOPE: ¿Qué puedo dar yo, que no sea ministro de la muerte?

DON MENDO: Yo le acepto para embotarle los filos.

DON LOPE: Tomad y adiós.

DON MENDO: Id con Dios.

DON LOPE: ¡Ay de mí, infeliz!

DON MENDO: ¿Qué ha sido?

DON LOPE: Con la turbación, al darle me herí la mano... Y si os miro con él en la vuestra, tiemblo, porque, aunque no vengativo, contra mi vida os mostréis...

DON MENDO: Mirad que es vago delirio de la turbación; que yo.

GENTE *(dentro)*: Al monte, al valle, al camino.

VICENTE: Ya se vienen acercando.

VIOLANTE: No aguardéis más, sino idos; que está viendo vuestro riesgo pendiente el alma de un hilo.

DON LOPE: Por vuestro cuidado huyo, antes que por mi peligro. *(Aparte.)* ¡Ay ilusión, qué de cosas en un instante hemos visto!
(Vase, y con él Vicente.)

DON MENDO: Porque adelante no pasen, salgamos a recibirlos. *(Aparte.)* ¡Ay, qué de cosas, fortuna, a la memoria has traído!

DOÑA VIOLANTE: En toda mi vida vi tan amables los delitos. *(Aparte.)* ¡Ay discurso, qué de cosas llevo que pensar conmigo!

La historia de la vida de don Lope, que se ha visto interrumpida por la llegada de los hombres de la justicia, había quedado en un momento clave: don Lope, acosado por los bandoleros dirigidos por el hermano de su amante, saca una pistola y...

El esquema narrativo es de tipo analógico [10]: las vidas de don Lope de Urrea hijo, don Mendo y doña Violante aparecen unidas en una encrucijada. El paralelismo físico y el conceptual se superponen: a los tres personajes corresponden tres posibilidades de huida en función de lo que indica la gente de la justicia: al valle, al monte, al camino [11]. En el tiempo correspondiente a la acción o a los hechos referidos por don Lope (tiempo narrativo) éste se verá acosado por tres bandoleros y, tras matar a uno de ellos (como sabremos por el relato de su padre, dos escenas después), se ve perseguido por la justicia, hiere a un alguacil y se da a la fuga. En el tiempo de la misma escena (tiempo teatral), don Lope perdona la vida a sus antagonistas, Mendo y Violante, y, *a causa de ello,* interviene la justicia de nuevo, llamada por los criados a los

[10] Este procedimiento narrativo, la alegoría (encrucijada) que superpone lo físico a lo conceptual, al tiempo que enlaza dos historias diferentes a través de un personaje que revive en la acción su mismo pasado, es típico del barroco, tal y como ha analizado Wardropper en su obra antes citada.

[11] Dámaso Alonso ha tratado este problema del paralelismo conceptual de Calderón *(Estudios de literatura española,* Ed. Gredos, Madrid, 1965).

que Lope ha perdonado la vida. Haga lo que haga, sobre don Lope parece pesar una maldición que le lleva a ser perseguido por la justicia. ¿Cuál puede ser esta maldición y cuál su origen? La figura de don Mendo está tratada desde el comienzo de un modo claro. Se trata de un antiguo amigo del padre de Lope de Urrea, como él mismo dice. Las relaciones, sin embargo, aparecen un tanto ambiguas, pues al oír de boca de Lope que su madre, Blanca Soldevila, se ha casado contra su voluntad y con un hombre mucho mayor que ella, la reacción de don Mendo parece denotar un sentimiento expresamente particular:

> «Ya lo sé. *(Aparte.)* ¡Y pluguiera al cielo no lo supiera! Prolijos discursos, ¿qué me queréis?...»

Repentinamente, dos modelos dramáticos se superponen. ¿Está Calderón utilizando el esquema de Sófocles en *Edipo, rey?* ¿Don Lope de Urrea ha encontrado a su padre sin saberlo, como Edipo a Layo? Calderón propone una solución ambigua: Edipo mata a Layo y esto provocará su destino fatal. Don Lope de Urrea perdona la vida a su padre y, al mismo tiempo, le entrega el instrumento alegórico de su muerte, el cuchillo. Evidentemente, Calderón, que escribe sabiendo la solución que dará al conflicto, retoma la escena y sustituye al incesto Edipo-Yocasta el incesto subsiguiente Lope-Violante (tras haber sugerido un incesto inicial Lope-Blanca). La identidad no se detiene ahí. Ambos, Edipo y Lope, están fatalmente condenados a su Destino. Ninguno de los dos es objetivamente culpable. Lope arrastra un problema familiar que oculta a su vez otro social (el matrimonio de conveniencia), y Edipo es el inocente expiador de una culpa familiar, anterior a él y no imputable a su misma persona. Ninguno de los dos es responsable: ambos expiarán las culpas de una sociedad en la que viven. ¿Qué significado adquiere aquí el concepto de Fatum, o de Hado o Destino? El Fatum, fuerza negativa, fuerza dirigida contra el individuo por el Sistema, aparece como la sanción social contra la individualidad, contra el hombre que osa trazar su destino, crearse a sí mismo, y que, de esta manera, representa un peligro social, un ataque al modelo considerado por la misma sociedad como único válido. Tras el Renacimiento, momento histórico del nacimiento de la conciencia artística, del Artista como «creador», como figura del «nuevo rebelde», de aquel que ha concluido un pacto con el diablo *(Fausto, El mágico prodigioso,* etc...), para acceder a la ciencia, al Saber, pero también para romper las cadenas del Dios Norma Establecida, del Dogma en el aspecto ideológico, del Estado como configuración jurídica y política de las relaciones entre la sociedad y el individuo, tras el Renacimiento, digo, el individuo—o su doble teatral, el personaje—es el cen-

tro de una lucha entre las fuerzas destructivas que se levantan frente a su voluntad de realización, de creación, y que asumen el papel represivo, y las fuerzas constructivas entre las que destaca la misma voluntad de ser, la elección del propio destino. Otto Rank, que ha estudiado estos aspectos del conflicto entre la sociedad y el individuo aplicados al mundo de la creación artística, ejemplifica este modelo de la siguiente manera:

> «En ese sentido, el helenismo representa *el nacimiento de la individualidad en la historia de los hombres...* El complejo de Edipo no es más que un caso especial del destino cósmico, según el cual el hombre trata de escapar a la potencia de las fuerzas naturales, sin poder, no obstante, negar su pequeñez y su debilidad frente al universo» [12].

El conflicto en Lope de Urrea hijo no se da frente a su padre natural, verdadero, que es don Mendo, a quien se le perdona la vida, sino frente a su padre social, jurídico, representante por ello de la misma autoridad del Estado, fundada en el derecho divino. Este conflicto aparecerá claramente delimitado cuando don Lope padre, tras haber sido abofeteado y humillado por Lope, recurre en primer lugar a la maldición divina; para él, la quiebra de su autoridad supone una quiebra en el sistema ideológico que representa; la ley, por mediación del monarca —que legisla y ejecuta por derecho divino—, volverá a poner las cosas en su sitio, respetando el modelo socialmente válido por medio de la ejecución de Lope.

El hallazgo de Calderón, en este sentido, es claro: consiste en el desdoblamiento paterno en un padre que representa la voluntad natural de Lope y otro que representa la defensa del Estado frente al exceso de individualidad, es decir, de libertad. No en vano, Hegel, haciendo el análisis del Fatum como acontecimiento social, histórico, señalaba que «el Fatum pone en su lugar la individualidad y la castiga si se muestra demasiado osada».

Así pues, nos encontramos, en la obra de Calderón, con un modelo, el de Edipo, trasvasado a una época histórica que, en no pocos aspectos, reproduce diversos problemas históricos, tanto a nivel de personalidad creadora como a nivel de desarrollo de las fuerzas históricas. El profesor inglés Ernst Jones [13], discípulo de Sigmund Freud, ha tratado brillantemente este tema en una de sus obras más conocidas. Su análisis, válido a nivel de lo que Jung llama «inconsciente colectivo», ilumina ciertos aspectos de tipo histórico o, si se prefiere, de psicosociología. Pienso que tanto Shakespeare como Calderón, que presentan sorprendentes identi-

---

[12] OTTO RANK: *Wahrheit und Wirklichkeit*, Ed. F. Deuticke, Leipzig und Wien, 1929. (El subrayado es de Rank mismo.)

[13] ERNST JONES: *Hamlet et Oedipe*, París, Ed. Du Seuil, 1967.

dades no sólo en su teatro, sino también en sus acontecimientos vitales, sufren el mismo problema creativo en una época y bajo unas circunstancias muy similares [14]. Sin embargo, antes de entregarnos a este aspecto de nuestro estudio, convendrá volver al tema de la rebelión en el personaje calderoniano.

El primer rasgo que atrae la atención en esta figura de rebelde social es su capacidad para enfrentarse a la vez con los tres modelos de autoridad (padre-rey-dios), y todo ello a través de un concepto clave, el concepto de la justicia. El rebelde calderoniano carga, por así decirlo, con un concepto muy preciso, el de «delito». No se trata ya de un problema de índole moral, de una culpa. El concepto de «culpabilidad», que existe, que es evidente, en la obra de Calderón tiene un origen muy claro. El personaje de Segismundo será el modelo clave: el delito cuya explicación exige Segismundo a los cielos aparece como un delito claramente social, un delito que Basilio, apoyado en la ciencia escolástica y en la autoridad divina, tipifica como un delito contra el Estado. No se puede exigir mayor identidad entre la justicia divina, protectora del Estado, el rey, ejecutor de la justicia divina por medio del sistema represivo —encierro, encarcelamiento—, y el padre, que, *en contra del sentimiento natural* que, como padre, debía haberle conducido al perdón de su hijo, decide aplicar el principio social de la autoridad por encima del humano. La actitud de Segismundo, en cambio, aparece basada en el derecho natural. Segismundo lee en el «libro de la naturaleza» y en él aprende. Este tema, nacido con los teóricos renacentistas, aparece como una clara línea de pensamiento revolucionario en la época barroca. Ernst Bloch, que ha estudiado el tema en uno de sus últimos trabajos [15], concluye de modo inequívoco en el tema del derecho natural como expresión política de una burguesía en ascenso. Burguesía que, no lo olvidemos, se encuentra todavía en una fase de lucha con los poderes feudales representados por el Dogma eclesiástico y el poder señorial con sus privilegios de castas. En cuanto a lo primero, señalo que críticos tan finos como Valembois [16] o Jean-François Maillard [17] han repetido su extrañeza ante el hecho de que se considere a Calderón un representante del pensamiento eclesiástico y del dogma de la Iglesia. Julio Caro Baroja, que estudia a Calderón desde otra perspectiva [18], indica, a mi entender, con una profunda comprensión del pensamiento calderoniano, el parentesco filosófico que enlaza Calderón a Leibniz. Leibniz, no lo olvidemos, re-

---

14 Es interesante, a este respecto, el análsis de Alexander A. Parker sobre el tema de Coriolano según lo tratan ambos dramaturgos. En Calderón este tema—tardío—coincide con la llegada al poder de don Juan de Austria II—hijo *natural* del rey—, de quien Calderón es ferviente partidario.

15 ERNST BLOCH: *La philosophie de la Renaissance*, París, Payot, 1975.

16 V. VALEMBOIS: «Calderón desempolvado», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 295, enero 1975.

17 J. F. MAILLARD: *Essai sur l'esprit du héros baroque*, París, Nizet, 1973.

presentante esclarecido de una burguesía que se hará con el poder político en Inglaterra y en Holanda en vida aún de Calderón.

Este conflicto entre derecho natural y derecho feudal o, si se prefiere, derecho divino, tiene una expresión más acabada en *La vida es sueño*. Esta expresión, en la que el conflicto personal se transforma en conflicto histórico-civil, aparecerá posteriormente en una gran cantidad de obras dramáticas hasta el fin de la vida de Calderón. La guerra civil, pues no a otro tema me estoy refiriendo, adquiere su justo lugar dentro da la dialéctica dramática calderoniana. Cesáreo Bandera, que ha estudiado el tema de la ficción literaria en relación a la época barroca y al aspecto violento que adquiere en la literatura, explica el tema de la guerra civil—cumbre o resolución del conflicto estético-histórico de la época—de la siguiente manera:

> «Y si Basilio se niega a admitir que todas las diferencias que establece su razón y su ciencia son ilusorias, por monstruosa que le parezca a él esta falta de diferenciación, la violencia misma se encargará de revelarle cuán verdad es lo que a él le parece monstruoso y que sólo es monstruoso en la medida misma en que él se niega a admitirlo... La violencia no es, pues, una contradicción del saber racional, filosófico y científico de Basilio, que sirve de base a una civilización...» [19].

En *La vida es sueño,* Calderón optará por el modelo clave del pacto entre Segismundo, representante del derecho natural y de la burguesía que lo produce como modelo ideológico, y los intereses que se esconden tras la figura de Basilio. Es el pacto clásico que llevará en Inglaterra a la monarquía constitucional—cuyo consejero, durante el reinado de los primeros Hannóver, era el mismo Leibniz—, tras la época de guerras civiles y la dictadura de Cromwell. En el caso que nos ocupa, el de *Las tres justicias en una,* Calderón se encuentra aún en la primera fase de su misma evolución, la de rebeldía y denuncia de la injusticia del sistema que el rey representa. Este carácter de rebeldía, típico de los personajes de la época, y que Duvignaud define como «personajes anómicos», aparece aquí *explicitado* por Calderón. Lope es víctima de los males, de los defectos de una sociedad reacia al cambio, de una sociedad incapaz de aceptar otro modelo de justicia que no sea la justicia divina. Lo que Calderón propone—lo que llevará a cabo más adelante en una obra dialécticamente tan importante como *El alcalde de Zalamea*—es

[18] JULIO CARO BAROJA: *Teatro popular y Magia,* Ed. Revista de Occidente, Madrid, 1975. Es interesante esta apreciación de Julio Caro Baroja sobre Leibniz y Calderón. Por mi parte yo añadiría que quizá la identidad sea aún más sorprendente entre Calderón y Spinoza, filósofos ambos que proceden a partir de un análisis *geométrico* del espacio y del universo. El mismo Ernst Bloch ha señalado el paso del renacimiento al barroco como la sustitución del espíritu matemático (renacentista) por el geométrico. Interesante sería la comparación entre las tesis spinozistas del Tratado Teológico-político y las ideas calderonianas.

[19] CESÁREO BANDERA: *Mimesis conflictiva,* Ed. Gredos, Madrid, 1974.

el contrato entre el monarca y el pueblo—entendiendo por pueblo, como indica Bloch, las fuerzas sociales ascendentes: la burguesía ilustrada, de la que forma parte Calderón, pero también humanistas prefisiócratas, como Pedro de Valencia [20], o teóricos políticos, como el padre Mariana, defensor del tiranicidio, y la fracción progresista del campesinado, del que es ejemplar típico Pedro Crespo—, con el fin de reformar la base social del Régimen. En esto, Calderón, hombre de su siglo, desarrolla una idea de predecesores o contemporáneos suyos, como Hugo Grocio, Campanella o Althusius. Este conflicto de derechos, que ya Sartre viera en un agudo artículo sobre Calderón [21], es un verdadero motivo central o, si se prefiere, y por utilizar un término que ha hecho fortuna en las lides de la crítica literaria, es una «metáfora obsedente».

Este conflicto entre derecho natural y derecho divino, representado en el orden moral por la misma conducta de Lope de Urrea, que abofetea a su padre social y perdona la vida a su padre natural, aparece como un conglomerado, perfectamente sistematizado, una vez descubierta la clave, que se orienta en dirección moral, social y política. El mismo instinto natural le lleva a su auténtico padre, don Mendo Torrellas, a comportarse también de modo muy diferente con Lope que el resto de los personajes. Es interesante, creo, hacer notar que, en este sentido, Calderón reproduce no sólo el esquema mítico de Edipo, sino también, y esto en el orden moral-social, el mismo problema cristiano de la paternidad social (José) y la divina. Al mismo acto de rebelión del Cristo, que renuncia a su *status* social—hijo de José, carpintero—y se retira de los negocios humanos para ir a predicar en el desierto, a vivir una vida de solitario, para ser finalmente sacrificado por la voluntad divina en expiación de los crímenes de la sociedad de su época, corresponde punto por punto el modelo de Lope de Urrea, cuyo sacrificio final reviste, a la vez que la expiación o catarsis exigida por la misma sociedad, que debe elegir una víctima que se haga cargo dramáticamente del trastorno que el avance de la historia y el cambio moral produce en la conciencia de las gentes, reviste, digo, al mismo tiempo caracteres claramente sociopolíticos. Hartzenbusch, en su reparo al desenlace de la obra, da con la clave al plantear su misma extrañeza:

---

[20] Sobre Pedro de Valencia y los primeros fisiócratas convendrá leer el interesante estudio de J. A. MARAVALL: «Reformismo social agrario en la crisis del siglo XVII: tierra, trabajo y salario según Pedro de Valencia», publicado en *Bulletin Hispanique*, tome LXXII, Bordeaux, 1970. En este estudio aparece una frase interesante del mismo Pedro de Valencia, que explica, mejor que cualquier digresión erudita, el problema de su época: «El rey es el mayor y más sabio labrador, labrador mayor y mayoral de toda la labor de su reino... El rey de España tiene un poder absoluto... Todo el poder, dice el Derecho, que transfirió el pueblo romano a sus emperadores». Al mismo tiempo Maravall da cuenta de los estudiosos de la obra de Pedro de Valencia, entre los que cabe destacar a Viñas Mey, Hutchinson, Caro Baroja, Vilar...

[21] JEAN PAUL SARTRE: *Un théâtre de situations*, Gallimard, coll. Idées, París, 1973. Dice Sartre: «Así se aproxima a la tragedia griega, que es, como sabemos, un conflicto de derechos. Y es un conflicto de derecho el que opone Segismundo a Basilio...».

«El garrote no era suplicio de nobles. Calderón, que en *El alcalde de Zalamea* supo justificar tan bien la aplicación de una pena vil a un caballero, la hubiera justificado igualmente en este drama. Es de temer que el texto haya sido alterado» [22].

El texto, por supuesto, no ha sido alterado. La muerte escogida por Calderón para su héroe coincide con la sanción social que representa la muerte del Cristo crucificado como un bandolero. La sociedad, de este modo, se reasegura de la justeza de sus hábitos morales y sociales, *demostrando* por la aplicación del garrote vil que don Lope es considerado socialmente como un bandolero y de ninguna manera como un noble. *ALFREDO R. LOPEZ-VAZQUEZ (Université de Haute-Bretagne. Rennes. Francia).*

EL INCA GARCILASO Y EL DISCURSO DE LA CULTURA

Los *Comentarios reales,* del Inca Garcilaso de la Vega, son la primera formalización de una *escritura crítica* americana. Y esta fundación crítica actúa también como una elaboración fundadora del mismo *discurso cultural* nuestro. El discurso como producción del sentido, y en primer lugar como producción de sí mismo, es connatural a la práctica de esta escritura; cuya *persona discursiva* y cuyo *modelo textual* son un signo característico de las transformaciones y producciones de la cultura americana.

Los *Comentarios* del Inca se generan en el interior de un discurso estatutido—el de la política como norma ordenatriz, de raíz neoplatónica—, para construir desde él la imagen confluente de una moderna respuesta americana. El incario no es el mundo sancionado como primitivo, anterior a la política, sino, más bien, la modernidad de una experiencia que culmina las valoraciones y expectaciones del paradigma neoplatónico. Es, pues, en el estatuto del discurso histórico de su tiempo que Garcilaso reconstruye un código valorativo para responder con la experiencia americana como alternativa realizada. Ya en esta función, el texto se proyecta como discurso cultural. Porque los significados, que son un repertorio sumario, se transforman en un modelo; o sea en el significante de un nuevo signo producido desde la escritura, como textualización.

---

[22] J. E. HARTZENBUSCH: *Obras de Pedro Calderón de la Barca,* tomo III, B. A. E.

Ese signo es la historia propia de América, cifrada en el incario, que responde como alternativa cultural, aunque ya extraviada, capaz de revoluciones; y de una legitimidad no periférica, sino, más bien, civilizada y política. Con los instrumentos de la cultura hegemónica, de este modo, el Inca libera un discurso que norma una autonomía histórica, y que reproduce la imagen suficiente de una cultura capaz de universalizar su validez.

Es por eso que en ello el objeto histórico no es sólo el incario, sino, más decisivamente, el discurso sobre el incario.

Y esto, en primer lugar, porque es la perspectiva de la obra en tanto escritura la que debe resolver la elaboración misma del relato histórico. En la «Protestación del autor sobre la historia» la escritura requiere precisar su producción, buscando la norma de su propia certidumbre, pero también desde un mecanismo de autorreferencia, que será decisivo para su práctica textual. «Ya que hemos puesto—nos dice el Inca—*la primera piedra de nuestro edificio,* aunque fabulosa, en el origen de los Incas, reyes del Perú, *será razón pasemos adelante* en la conquista y reducción de los indios, *extendiendo algo más la relación sumaria que me dio aquel Inca, con la relación* de otros muchos Incas e indios... con los cuales *me crié y comuniqué hasta los veinte años*» [1]. Como se ha dicho, la estrategia probatoria del Inca apela a estas y otras fórmulas paralelas para sustentar las fuentes de su versión, que se quiere verosímil. Sin embargo, esta referencia a la textualidad del relato nos revela también su mecanismo de producción, que, notoriamente, plantea su espacio de construcción histórica como un discurso hecho de textos. Pero no solamente porque varias fuentes convergen en la escritura, sino porque ésta cristaliza el presente del acto deliberativo de escribir —ya que los «comentarios» actualizan su ocurrencia, son un acontecimiento de la escritura—; y también porque esta escritura es autogenerativa, y está dinamizada por la posibilidad de coincidir con la plenitud del «testimonio», el «informe», las «versiones» y las «memorias», que son los textos de la elaboración.

En un nivel expositivo, el texto va estableciendo los cortes y las marcas de su secuencia: el relato actúa por suspensiones y montajes de su proceso discursivo, los que explícitamente declara. «Quizás adelante haremos mención dellos» [2], dice en un punto, porque su ámbito discursivo está abierto y se genera a sí mismo. Pero usualmente emplea otras

---

1 INCA GARCILASO DE LA VEGA: *Comentarios Reales de los Incas,* edición de Angel Rosenblat, Buenos Aires, Emecé Editores, 1943, tomo I, págs. 48 y ss. Para una amplia descripción de los mecanismos de composición de Garcilaso, cfr. el capítulo 6. Composición y técnica del «Prólogo a los *Comentarios Reales*», de AURELIO MIRÓ QUESADA, en su libro *El Inca Garcilaso y otros estudios garcilasistas* (Madrid, Cultura Hispánica, 1971, págs. 421-432).

2 INCA GARCILASO DE LA VEGA: *Historia General del Perú,* edición de Angel Rosenblat, Buenos Aires, Emecé Editores, 1944, tomo I, pág. 300.

fórmulas que aluden a la textualización. «Dexarlo hemos en su camino, y a Pedro Alvarez en el suyo, por dar cuenta de lo que la Majestad Imperial proveyó en España...» [3], escribe el Inca, en una característica señal de su textualización del contexto mismo. O sea los personajes se detienen en un momento de la historia, pero lo hacen, sobre todo, en una instancia señalizada del relato. Esta sería una fórmula convencional del relato si no fuera, además, una función connatural de la escritura, que alude a su propia totalidad como discurso, al cual produce y del cual deriva.

Esta textualización de los contextos referidos, que supone la suma de los informes y las fuentes, su transmutación en la actualidad de la escritura, supone también una totalidad discursiva. Ya en la «Protestación del autor sobre la historia», el Inca advierte que «sólo serviré de comento, para declarar y ampliar muchas cosas que ellos (los historiadores españoles) asomaron a decir y las dejaron imperfectas por haberles faltado *relación entera*». Esta relación alude a la totalidad de un corpus virtual, del cual habrá de derivar la escritura, pero el cual sólo será producible en ella. Las coincidencias de esta escritura y ese discurso se revelan asimismo en otros indicios. En el Prólogo de la *Historia general del Perú* leemos: «Las grandezas de los heroicos españoles... viven en *el libro de la vida* y vivirán inmortales en la memoria de los mortales» [4]; libro que se traduce en el otro libro, totalidad que se transmuta en una escritura de la memoria. Allí mismo leemos también: «... para que el sacrificio de todo *el discurso de mi vida* a Vuestra Real Majestad *sea entero*, assi del tiempo como de lo que en él se ha hecho con la espada y con la pluma» [5]. Discurso entero que es asimismo un acto en la función actualizadora de la escritura. De la muerte de Pizarro observa Garcilaso que «la fortuna en menos de una hora igualó su disfavor y miseria al favor y prosperidad que en el discurso de toda su vida le había dado» [6]. Es ésta una señal que se reitera: «y adelante, en el discurso de mi vida...» [7], «en el discurso de las querellas que davan los condenados por ella...» [8], «y dejando el largo discurso de su viaje...» [9] Discursos que son la relación entera y sobre los que la escritura procede a recortar y producir su propia ampliación.

A su vez, estas interacciones de la escritura actual y el discurso virtual implican la operación selectiva de la referencia. Es reveladora esta

[3] *Op. cit.*, pág. 274.
[4] *Ibid.*, pág. 11.
[5] *Ibid.*, pág. 13.
[6] *Ibid.*, pág. 259.
[7] *Ibid.*, pág. 302.
[8] *Ibid.*, pág. 306.
[9] *Ibid.*, pág. 308. Estas imágenes suponen un mecanismo analógico de origen humanista que habría que analizar con más detenimiento. Para nuestro propósito nos limitamos por ahora a señalar su función alusiva a la «relación entera», de la que la escritura es una práctica configurativa.

declaración: «Hasta aquí es lo de México acerca de las ordenanzas... que en comparasión de las que inddios y españoles padecieron *no se escrive la décima parte dellas;* porque las calamidades que la guerra en ambos sexos y en todas edades, en setecientas leguas de tierra, causó, *no es pusible que se escrivan por entero»* [10]. Aquella parte del todo contextual que el texto produce es, pues, el nuevo signo de una escritura que es a la vez significante de la relación entera y significación producida por el relato.

La producción de este discurso es también el primer signo americano de una producción cultural que tanto como significa una respuesta propone una formalización metódica. En primer lugar, porque la conciencia fundadora se traduce como una formación cultural; y esto porque la experiencia americana acontece como un sentido ganado en el consenso, y, por cierto, en su elaboración desde un texto. En segundo lugar, lo cual es decisivo para la actividad de esa conciencia, porque el discurso americano se genera en la construcción de una forma deliberativa, que actúa desde el drama de su propia formalización.

Enrique Pupo-Walker, al estudiar lo que él llama «la experiencia imaginativa» del Inca Garcilaso, ha observado atinadamente que su escritura actúa también por un mecanismo de autoglosa [11]; lo cual alude, asimismo, a la producción del relato, que se desarrolla como su propia referencia. En esta formalización es, pues, la escritura lo que se genera como acto cultural, como código de información en un diálogo intertextual. Así, el discurso se vuelve hecho él mismo de cultura.

Es de este modo que el discurso equivale a la historia. No sólo porque su voluntad de veracidad supone el cotejo y la apelación de los textos probatorios, sino también porque esta historia escrita se quiere testimonio hablado, acopio de lo visto y lo oído. Pura actividad de escritura, una persona discursiva se construye en estas operaciones y transmutaciones. Desde un pasado por reformular ante un futuro que sólo puede ser virtual—como sólo puede serlo la condición del mestizo—, esta persona discursiva se atiene a su razón documental, cuya dimensión imaginaria es la forma crítica de su conciencia americana. En esa soledad cultural de su propio nacimiento, el discurso americano es un dilema, sin embargo, resuelto en un consenso. No requiere problematizar su originalidad ni demostrar su diferencia: lo que requiere es resolver una certidumbre. Y, con ello, operar en una inserción cultural. Es entonces que se moviliza una escritura capaz de integrar el lugar

[10] *Ibid.*, pág. 314.

[11] ENRIQUE PUPO-WALKER: *La historicidad de lo imaginario en los «Comentarios Reales» del Inca Garcilaso,* libro en curso de publicación por la Editorial Castalia de Madrid.

discontinuo y el tiempo fragmentario de esta persona discursiva. Discontinuo, porque el ámbito de cultura originario se anuncia como concluido. Y fragmentario, porque la experiencia mestiza requiere legitimar los tiempos que la suman. Entre el texto-madre (el discurso del incario) y el texto-padre (el relato de la conquista), esta persona discursiva incorpora a su escritura la significación de su propio enigma cultural, y formaliza ese enigma como un discurso realizado.

Los orígenes del discurso americano de Garcilaso, por una parte, revelan su inserción neoplatónica, que es el código mayor de sustentación cultural de ese discurso [12]. Pero esta inserción no supone la simple necesidad intelectual de asumir el estatuto de la cultura hegemónica. Porque el neoplatonismo incluye, y trasciende, incluso en la forma implícita de la crítica, a esa cultura. Y es sin duda central a la producción misma del discurso del Inca. Por lo pronto, en el plano de las significaciones, la concepción de un proceso de realización en la historia debe haber alimentado en este discurso la noción de un modelo capaz de trascender la actualidad conflictiva en la formalización, en la mediación, de una escritura que no opera por su construcción periférica, sino por su construcción universalizada. En este sentido, el horizonte del discurso son las relaciones humanas en la aventura de la civilización, y, por ello, el punto de vista es la jerarquía estimativa de la política.

No en vano el otro origen de la escritura del Inca es la actualidad. No sólo porque él mismo quisiera que su relato «en todo sea tragedia», sino también por la noción trágica de la discontinuidad peruana. Con lo cual hay una apelación al lector, y también una apelación a la lectura. Al primero, en tanto las pruebas de la certidumbre buscan configurar un consenso; en el sincretismo de las dos culturas se supone así una lectura unificadora. A la segunda, porque las dedicatorias («A los indios, mestizos y criollos de los reinos y provincias del grande y riquísimo imperio del Perú, el Inca Garcilaso de la Vega, su hermano, compatriota y paisano, salud y felicidad», Prólogo a la *Historia general del Perú)* suman las castas en la lectura; sintetiza en este caso el incario y el virreinato en la fórmula «Imperio del Perú», y apela a una lectura potencial; la cual se desarrolla en otra apelación, también connatural a esta escritura, la del futuro. José Durand ha adelantado la sugestiva idea de que los *Comentarios reales* influyeron en el cacique rebelde Túpac Amaru, sobre cuyo suplicio Garcilaso hace en la *Historia general* un revelador comentario [13]. Podría añadirse, en efecto, que en

[12] Cfr. José Durand: «El Inca Garcilaso, platónico», *Las Moradas,* Lima, 1949, y Aurelio Miró Quesada: «Italia y el Inca Garcilaso», *op. cit.,* págs. 451-476.

[13] José Durand: «El influjo de Garcilaso Inca en Túpac Amaru», *Copé,* vol. II, núm. 5, Lima, 1971.

los documentos de Túpac Amaru resuena el habla del Inca Garcilaso como la norma de un relato americano que plantea la denuncia en la zona de la desarmonía, formalizando así desde la razón la respuesta de una insurgencia legítima. No es casual, pues, que la autoridad colonial prohibiera el libro de Garcilaso. De hecho, el relato del incario refractaba una actualidad trágica, y fue sancionado como peligroso. Esta prohibición—que forma parte, después de la rebelión de Túpac Amaru, de la prohibición del quechua, la música y la religión aborígenes—convierte en repertorio ilegal a los signos del reconocimiento; con lo cual anuncia que en la conciencia diferencial—en ese futuro al que apelaba el Inca Garcilaso—están también las respuestas de la impugnación. No es casual, como ha observado José Durand, que la *Historia general* culmine con el suplicio de Túpac Amaru, el último heredero imperial, porque el libro remite así a su primera parte, a los *Comentarios* sobre el incario [14].

La versión utópica del incario no supone la construcción literal de una utopía, en el sentido clásico del término. Hay, evidentemente, una «utopía incaica», pero no hay una «utopía» a secas. El intento de deducir el libro del Inca de la *Utopía,* de Tomás Moro, es más especulativo que verosímil, mientras no se demuestre lo contrario. La utopía es una formalización razonada y alegórica: la construcción improbable de un modelo crítico que cuestiona un sistema imperante. En cambio, el Inca procede a la desconstrucción de una historia incaica ya escrita con la construcción de un discurso no escrito. Por ello su escritura es polivalente. Su historia se representa en el paradigma de una arcadia política—o sea de una utopía que proviene del pasado, y que no tiene término al gravitar como modelo—; así, la historia y la utopía se configuran como una cultura. El texto parece trascender la historia—o, más bien, la historiografía—y coincide con la literatura política, esto es, con la práctica del tratado como forma deliberativa y probatoria de las formaciones sociales, dadas y posibles. Historia, relato y tratado, el aliento utópico del libro no está en la postulación ejemplar y abstracta de una organización improbable, sino en la validación universal de una realización específica del *buen gobierno.*

De allí que en su nivel utópico este discurso, más que coincidir con Moro, Campanella o Bacon, coincida con la persuasión utopista de la

[14] En este mismo artículo observa José Durand: «Como otros historiadores, pero con particular intensidad, Garcilaso piensa continuamente en el futuro y se sabe vivir los albores de un mundo nuevo: "Porque en los *tiempos venideros*—escribe—, que es cuando más sirven las historias, quizá holgarán saber estos principios". Y su querido León Hebreo, a quien magistralmente traduce, dice en el diálogo II «que la escritura no es para servir a los presentes, sino a los que están lejos en el tiempo y ausentes de los escritores».

crónica de Indias, que de alguna manera asume y formaliza. En la crónica americana, esa persuasión tramaba en la topografía del relato una zona de virtualidad. Por ello, aquí lo utópico afecta al conocimiento, implica a la imaginación, y en un primer rasgo del discurso americano hace converger en la escritura las analogías y las disyunciones de una cultura que se elabora como un diálogo de textos. El factor utópico se refiere, pues, a la energía que en la producción del discurso rehace la realidad referida, cuyo margen virtual es tan decisivo como su margen nominativo. El Inca Garcilaso procede a llenar estos márgenes, con una suerte de plenitud en la referencia y en la virtualidad, en el nombre y en el modelo, desde la práctica de un discurso sin fisuras.

La discusión crítica sobre los *Comentarios reales* usualmente ha sido del orden historicista, o sea del orden de lo probable. Sabemos bien que la estrategia narrativa del Inca se basaba en lo probatorio, pues la representación que produce requiere, en primer lugar, ser verosímil; y sabemos también que ello es inicialmente un problema textual: una crítica a los textos sobre el tema y un acopio de autoridad textual. Con lo cual la naturaleza del género de la obra tampoco es un dilema explícito para el Inca, sino otra respuesta resolutiva, ya que su trabajo se plantea, y así actúa, desde la historia. De modo que si en el orden de lo probable el incario de Garcilaso es sobre todo una versión del incario, ello no supone que la información que comunica no sea del todo verificable; sino que la ordenación que propone es una lectura de la historia desde una perspectiva privilegiada: el propio discurso que la hace. Entre el cronista español que registra la dispersión del incario al tratar de reconstruirlo, y el Inca Garcilaso, que registra la existencia del incario como una elaboración suficiente y armónica—no sólo «idealizada», como suele decirse, sino más bien realizada—, media la diferencia de una escritura sobre la historia (la del cronista) y de una historia generada en la escritura (la de Garcilaso); diferencia que implica el rango del «intérprete» (el poseedor de la lengua y, por tanto, de una marca de legitimación), como ha observado Alberto Escobar [15]; perspectiva que asimismo implica la última ganancia del escritor Garcilaso de la Vega, que en el acto de escribir reconoce su verdadera tierra firme, el desarrollo de una vocación intelectual como una respuesta asimismo realizada, tal como lo ha visto bien Luis Loayza [16].

Entre la construcción sincrónica del incario y el relato diacrónico de la transición de la conquista y las guerras civiles media también la diferencia de los dos tiempos de Garcilaso, que son los dos referentes

[15] ALBERTO ESCOBAR: «Lenguaje e historia en los «*Comentarios reales*», en *Patio de Letras*, Lima, Caballo de Troya, 1965, págs. 11-40.

[16] LUIS LOAYZA: *El sol de Lima*, Lima, Mosca Azul Editores, 1974.

de un discurso nuestro: el del sistema del buen gobierno—que supone una comunidad virtual—y el de un habla transitiva y errante—que supone al vértigo de la historia que se sucede y disuelve—; a lo primero, al incario, corresponde en Garcilaso una escritura hipnótica, la contemplación prolija de un diseño que se trama como modelo alternativo; a lo segundo corresponde una escritura dinamizada por el testimonio, que en la errancia pasional busca fijar las lecciones del acontecimiento. Quizá este incario sea la primera razón del sueño americano, porque es una razón que en el discurso pretende que la realidad recomience en el lenguaje. Lo cual produce en la actualidad de la escritura un texto virtual, un orden proyectivo que cede al porvenir la realización del pasado. Así, se agudiza en la escritura la actualidad productiva del sentido. Y desde ella, se configura el discurso de una cultura nuestra, el texto que la elabora y la origina.—*JULIO ORTEGA (Center of Latin American Studios. University of Florida. Linton E. Grinter Hall. GAINESVILLE, Florida 32.611. U. S. A.).*

EL CINE ACTUAL EN UNA ENCRUCIJADA: LA BUSQUEDA DE UNA NUEVA DRAMATURGIA

En una forma algo imprevisible, presumiblemente inadvertida por el público (al cual no ha llegado en las masivas dosis del espectáculo al que está habituado) y aun por la crítica especializada, un cine que utiliza recursos muy heterodoxos de narración ha comenzado a multiplicarse, como una lenta marea apenas visible. Proviene de distintos países y autores, sus fuentes culturales y sus temas son diversos; sus bases ideológicas son también heterogéneas y, como era previsible, se alimenta de recursos heterodoxos, por lo general alejados del clásico esquema comercial del espectáculo de entretenimiento que hasta ahora alimenta a las peores (y también las mejores) muestras del arte cinematográfico contemporáneo. Quizá una sola cosa une estas obras, estas experiencias aparentemente aisladas y solitarias: un agresivo rechazo de las pautas sacralizadas de la «narrativa» fílmica, si por éstas debe entenderse—clásicamente—el lenguaje de imágenes y sonidos que se organiza para «contar» una historia...

Pero si ya sabemos, como escribe Jean Mitry, que «la novela es un relato que se organiza como mundo; el film, un mundo que se organiza como relato» [1], no es menos cierto que ese mundo representado en un

[1] JEAN MITRY: *Esthétique et Psychologie du cinéma. 2. Les formes.*

continuum de espacio y tiempo, siempre en tiempo presente y en un espacio concreto y físico, fáctico, puede organizarse mediante códigos muy distintos. Sólo la costumbre, el temor a lo desconocido, lleva al cine (como a todo lo demás) a identificarse con un lenguaje y un modo de expresión único. Y con esto rompen actualmente (con todos los matices, hibrideces y mezclas previsibles) una serie de películas que rehúsan apoyarse en una dramaturgia cinematográfica, en una «forma» establecida. Casi innecesario es recordar que la forma de una obra es la que otorga a ésta *poder y sentido,* pues (como decía René Micha) «el lenguaje del arte es inseparable de los signos que lo ponen de manifiesto».

Hechas estas breves puntualizaciones cabe pasar a los ejemplos. *Hitler, Ein Film aus Deutschland,* de Hans-Jurgen Syberberg (Alemania Occidental); *Org,* de Fernando Birri (Argentina-Italia); *Fluchtweg nach Marseille,* de Ingemo Engstrom y Gerhard Theuring (Alemania Occidental); *Angel City* y *Chameleon,* de Jon Jost (Estados Unidos); *Stilleben,* de Elisabeth Gujer (Suiza); *Lulú,* de Robert Chase (Estados Unidos), son, entre otros, un síntoma de las conmociones que cada tanto sacuden al cine desde la perspectiva de algunos artistas que no se conforman con los moldes preexistentes [2].

Fondo y forma, esa vieja discusión

Una larga cita de Mitry nos ayudará a explicar posteriormente el camino que recorren estos autores; porque aunque parezca superado el problema de la expresión a través de una forma determinada, aún persiste en la mente el prejuicio ante cualquier evolución. Dice Mitry: «Menos aún en cine que en cualquier otro arte, se podría establecer una distinción entre fondo y forma: el uno no existe más que por la otra. Nada más absurdo que esta distinción de que han partido las vanas querellas del formalismo en arte. Nada más absurdo que creer que los valores considerados no se refieren más que a sí mismos o a un «en sí» totalmente teórico que sería el criterio absoluto del juicio. El realismo burgués y el marxismo, que por razones inversas se hallan en el origen de tales discusiones, tienen en común, paradójicamente, un idealismo ingenuo. El arte por el arte—la forma por la forma—no es más que el resultado de principios estéticos mal comprendidos. Desde esta óptica la belleza y la armonía son consideradas como necesidades sufi-

[2] La mayoría de estos filmes fueron vistos en el Festival de Benalmádena, la XI Semana Internacional de Cine de Autor, noviembre-diciembre de 1979. Como en ediciones anteriores, este festival se ha convertido en una de las escasas atalayas donde es posible avizorar el nuevo cine en sus experiencias más audaces. Así, en 1976 y 1978 presentó las obras de Theo Angelopoulos, otra de las figuras realmente innovadoras del cine actual.

cientes. Las artes plásticas, hasta cierto punto, pueden justificar esta concepción, pero en literatura y en cine nada podrá haber más carente de sentido. Una forma perfecta aplicada a una historia pobre no le prestará nunca la inteligencia de que está desprovista; además habría que preguntarse de qué perfección se trata. Nunca sería otra cosa que la belleza (estrictamente pictórica o plástica) de las imágenes, la soltura de un ritmo sin objeto, la perfección aplicada de un procedimiento que, al no ser exigido por una necesidad interna, no testimoniará más que su inutilidad». Y por ello: «El contenido se halla (...) condicionado por la obra a través de la cual se revela. Pero admitiendo de una vez por todas que no puede haber obra auténtica que no sea expresión de una idea, de un sentimiento (o de algo válido desde determinado punto de vista), es evidente que este 'contenido' debe ser comunicado, y que no podría ser comunicado más que por una forma. Y sólo por la mediación de ésta el espectador puede ser llevado a descubrir el pensamiento del autor, a compartir sus sentimientos, su emoción».

Todos estos conceptos, que parecen evidentes, no han impedido que tanto para la mentalidad tradicional burguesa como para los marxistas clásicos la dicotomía entre forma y contenido se acentuara en forma maniqueísta. Para los primeros la forma es *técnica,* la realización material de contenidos preexistentes. Y esta separación parece originarse parcialmente en una diferenciación del signo y del significado por haberse relacionado el símbolo con el signo propiamente dicho. Como acota el mismo Mitry, «esa heterogeneidad del signo y del significado...» es un hecho del lenguaje debido al carácter extensivo del signo, pero «se ha aplicado desgraciadamente al hecho estético basado en el carácter intensivo del símbolo. Aunque el hecho estético, igual que el lenguaje, pueda ser significante, en primer lugar es *expresión,* creación». Pero en cine el símbolo está siempre en función de sus relaciones con otros símbolos. «Al ser inherente el sentido inmediato de la imagen a lo que esa imagen representa, no puede separarse del dato representado, ni este dato del sentido que adopta gracias a esa representación.»

Para los marxistas, que consideraban que el contenido era captable en su realidad «concreta y positiva», la forma era un simple vehículo, obediente y simple. Pero como es imposible dar un contenido, sea cual fuere, sin expresarlo por una forma, el considerarlo fuera de ésta en abstracto, como un «en sí», lleva a un formalismo puro... Un formalismo especialmente contaminado, ya que su planteo se halla en el espíritu y no en las formas.

Por cierto, para la obra de arte el problema es expresar la virtualidad de una idea en una forma a la vez necesaria y suficiente. Y al fin el divorcio entre forma y fondo surge siempre de una falta de cultura

artística o, lo cual es lo mismo o peor, de la voluntad de poner el arte al servicio de valores ajenos. No es necesario recordar que cualquiera sea el signo ideológico que preside esta subalternización conduce a un academicismo decadente. Producto de un desacuerdo entre el artista y el medio social, los formalismos recientes son los resultados finales de un pensamiento convencional, burgués o no burgués. Ya que hay «tanto formalismo en un contenido sin arte como en un arte sin contenido». Pero como señalaba, entre otros, Pierre Francastel, «el fin del arte no es constituir un doble flexible del universo; su fin es explorarlo, informarlo de una manera nueva: es un mundo de conocimiento y de expresión mezclado a la acción».

Tras este largo exordio (provocado, en parte, por la inevitable reacción hostil que se produce siempre ante formas de expresión diferentes a las habituales) convendrá referir en qué forma *traducen* sus «contenidos» estos nuevos filmes que rechazan, entre otras cosas, la dramaturgia conocida.

Hitler, un mito de Alemania o el guignol de la muerte

Hans-Jurgen Syberberg es un joven realizador germano que, tras un trabajo cercano al teatro de Brecht (hizo rodajes sobre puestas del Berliner Ensemble), creó su propia productora independiente vinculada a realizaciones televisivas. Ya entonces (1965) proyecta hacer una trilogía: Ludwig-Karl May-Hitler, que se proponía abarcar cien años de historia germano-europea. Antes de iniciarla rueda *Die Grafen Pocci* (1967), *Scarabea oder wieviel Erde braucht ein Mensh?,* basada en la historia de Tolstoi *Cuánta tierra necesita un hombre* (1968); *Sex Business made in passing* (1969) y *San Domingo* (1970), adaptación libre de *Bodas de Santo Domingo,* de Kleist. Este mismo año reúne un montaje de fragmentos de los filmes en 8 mm. rodados para el Berliner Ensemble en 1953: *Nach Meinen letzen umzug.*

En 1972 acomete por fin la primera jornada de su trilogía: *Ludwig II, Requiem fur einen jungfraulichen König* (Luis II: Réquiem por un rey virgen), detonante y barroca visión del rey loco de Baviera, tan distante como superior, para muchos, al Ludwig más clásico de Luchino Visconti. Realizado al margen de todo esquema comercial-industrial y en 16 mm., consigue estrenarlo en París con una copia personal. Allí permanece siete meses en cartel y suscita la atención crítica, que lo considera un innovador de las formas narrativas, delirante y transgresor.

En 1974 rueda la segunda obra de la trilogía: *Karl May en busca de un paraíso perdido.* (Karl May, puede recordarse, fue un autor de no-

velas populares de aventuras, muy admirado por Hitler.) Un año después realiza un extensísimo documental-entrevista: *Winifred Wagner;* era una exploración de los hitos germanos según los encarnaba Richard Wagner, a través del testimonio de su nieta. Y en 1976 inicia el *Hitler,* otra ordalía gigantesca, wagneriana hasta en su uso del *Leitmotiv* en el montaje. Dura siete horas en sus cuatro partes. Pero no debe extrañar esta extensión desmesurada: fue producida originariamente para la televisión...

El tema, naturalmente, es el ascenso y destrucción del dictador nazi, pero también una interrogación sobre sus orígenes, sobre los sueños alemanes de poder y la violencia que han engendrado. Y sobre todo su herencia, como especifica suficientemente el título de su última parte: «Nosotros, los hijos del infierno». Una síntesis que acompañó su estreno también describe su propósito: «Filme no porno, no *underground,* no de entretenimiento, no documental, no de crítica social, no hollywoodiense, no de horror, sino un viaje hacia la noche, ascenso infernal al paraíso perdido, a nosotros mismos. La misteriosa representación de una danza de la muerte histórica en el estudio en negro de nuestra fantasía, ascética lamentación por el fin de una época, por los millones de muertos...».

«En otros tiempos alguien lo habría llamado epopeya, poema, réquiem, oratorio: un intento de encontrar una nueva identidad germana a través de un filme. Y también sobre la herencia de Hitler en nuestro mundo actual, sobre la victoria infernal de la democracia cuantitativa, sobre la paz de la melancolía y la tesis de que Hitler sólo puede ser vencido por Richard Wagner. El juicio final de nuestro mundo ante Hitler, quien, en lugar de Cristo, plantea la pregunta: ¿Qué habéis hecho después de mí con vuestra libertad? Y además de todo esto el filme es un angustioso intento didáctico para que, al menos, sea capaz de lamento. Lo que ha quedado es el silencio de la melancolía.»

Sin duda, este «Apocalipsis ayer» no se parece demasiado a ninguna clasificación genérica, aunque si a algo puede acercarse es a una fantástica representación del mundo y la muerte a través de una diabólica parábola épico-guignolesca. Y aquí también se comprueba que Syberberg, para encarar su cósmica caída de los dioses, ha encontrado su propia forma necesaria. No hay «actuación» en su forma habitual, pues los actores están divididos entre los narradores que comentan sus testimonios (éstos pueden ser «actuales», los jóvenes hijos del infierno, o representados, como el «valet» de Hitler o el director de Turismo de Berchtesgaden) y los maniquíes o títeres, que representan a Hitler, Bormann, Goering, Himmler...

La decoración es también irrealista, teatral o circense, «Kitsch» o

surreal. A veces, los largos monólogos tienen un fondo fotográfico: ante enormes ampliaciones de la Cancillería, el ayuda de cámara de Hitler refleja detalles de su vida privada; en la última parte el narrador reflexiona sobre aquél, mientras se superponen al fondo proyecciones de noticiarios de la época nazi y documentos sonoros.

Una idea de esta peculiar *mise en scène* puede darse mediante este fragmento de «El fin de un cuento de invierno» (parte 3): «una serie de escenas muestran la casa de Hitler en Obersalzberg, desde su ascensión a su final destrucción. Se escuchan las voces grabadas de Goebbels y luego de Hitler. Un admirador de éste (Peter Kern), frente a las estructuras aún en pie del Obersalzberg, reflexiona como si él hubiera sido un servidor de Hitler. Vaga entre las ruinas relatando anécdotas de su vida con aquél, mientras, al fondo, se escuchan por la radio los partes de guerra de los lejanos y vencidos frentes del ejército alemán. Finalmente se sienta a una mesa en la terraza cubierta de hierbajos de la casa. De su transistor llegan los sonidos del pasado nazi, mientras él come y chismorrea sobre la vida privada del Führer. Su monólogo termina en lágrimas sobre los acordes del viejo himno germano».

En otra secuencia puede verse: «contra un cartelón pintado de la casa Wahnfried, en Bayreuth, un hombre expone su plan para adquirir el poder absoluto. Maniquíes en pie, con el uniforme nazi, mientras se oye una recitación del manifiesto futurista... Aparece Hitler, vestido de romano, alzándose del sepulcro de Richard Wagner. En un largo monólogo, Heinz Schubert, en el papel de Hitler, describe cómo extrajo su fuerza de las circunstancias e ironías históricas y sociales, de la industria, de los intelectuales, del comunismo soviético, de la burguesía, de los países extranjeros y de los propios judíos; cómo fue él el producto de la civilización europea, la realización de las necesidades particulares y los sueños de una época. Ante las ruinas de la Wahnfried Haus tres negros bailan con una muchacha rubia en torno a la tumba de Wagner...».

Si la duración y la preponderancia de la palabra son, en parte, motivadas por el destino originariamente televisivo del filme, es, sin embargo, evidente que la forma narrativa tiene otras lecturas: su gigantesca ambición es describir y evocar una época en su totalidad, introducir sus mitos y sus personas, sus ideas y sus documentos visuales y sonoros, establecer sus coordenadas culturales e históricas, sus objetos y sus símbolos. Estos significados no pueden formularse ni en el documental ni en la escenificación dramática sin restringir su espectro cognoscitivo y sus signos; por tanto, Syberberg recurre a un cúmulo de elementos no realistas, donde apenas pueden reconocerse—pero existen—ciertos ras-

gos del teatro de Brecht, del montaje musical wagneriano y hasta del No japonés...

Esta obra inmensa y compleja participa a la vez de la confesión de un cineasta moderno (que alude a Edison y su Black Mary, a Fritz Lang, Chaplin...), de la acumulación obsesiva de datos visuales (documentales nazis), grabaciones de discursos, emisiones de la radio alemana que van registrando triunfos y derrotas, de una *mise en scène* que tiene ecos expresionistas, circenses, televisivas, decorados asfixiantes. Este estilo perturbador, quizá de manera sutil pero visible, evoca fantasmas menos muertos de lo que parece: el Valhalla nazi, con todos sus cohortes y mitos. Este intelectual, autoproclamado «hijo del infierno», lanza su ironía feroz a ese pasado, pero también lanza sus más mordaces invectivas al mundo actual y su fracaso en la búsqueda de la libertad. Porque al mismo tiempo, este intento de exorcizar una época dantesca, cuidadosamente oculto en transferencias psicológicas, adquiere una carga nostálgica sumamente inquietante. Ludwig, Karl May, Wagner... Estas raíces natales que Syberberg evoca constantemente como claves de una identidad (cien años de cultura germano-europea) son también modelos a los que no quiere y no puede escapar, pese a su burlesco distanciamiento brechtiano y sus marionetas sangrientas. «Nosotros, los hijos del infierno...» Los eternos sueños del alma nórdica, la imagen de ese pueblo disciplinado que ahora navega en la prosperidad material, no pueden olvidar, en periódicos estallidos, las sombras expresionistas, representación del mundo de lo irracional e inestable; verdadero Gotterdämmerung cinematográfico, se acerca a otra ambigua exaltación del héroe trágico enajenado y destructor. Sigfrido, Hitler... consagrados a la muerte y al holocausto de un mundo.

Lulú: de Wedekind a Pabst y Alban Berg, otra ruptura

«Lulú—escribe Gene Youngblood—es una meditación impresionista y una evocación de «El vaso de Pandora» [3] entendido como mito cultural profético, como sueño erótico colectivo... Más que imitar los estilos de Wedekind y Pabst, Chase los cita. Es una síntesis de las formas cómicas, dramáticas, farsescas y satíricas de Wedekind, por un lado, y del claroscuro de Pabst... Las imágenes son ricas y complejas; el montaje, espectacular; la puesta en escena, andrógina y decadente... Poco a poco el filme va perdiendo sus artificios, el discurso se hace más claro, las escenas menos elaboradas. Un profético realismo guía el filme,

[3] *Der Erdgeist* y *Die Büchse der Pandora,* las dos famosas obras expresionistas de Franz Wedekind. Pabst dirigió, en 1928, una película basada en ambos libros: *Die Büchse der Pandora,* con Louise Brooks. Alban Berg escribió sobre el mismo texto su célebre ópera inconclusa.

del mismo modo que la vida pecadora de Lulú la empuja hacia su destino con Jack el-Destripador... Jamás un filme "mudo" ha tenido una banda auditiva tan intensa. La banda sonora representa ya por sí una obra de arte, la utilización no programática de la obra de Berg es inspirada y Werner Jepson ha contribuido con un acompañamiento de percusión obsesionante que amplifica la naturaleza inquietante del filme.»

Ronald Chase, que es norteamericano (Oklahoma, 1934), había concebido primero este filme como fondo multimedia para la puesta en escena de la ópera del mismo título de Alban Berg por la New York City Opera Company. Posteriormente, Chase amplió y desarrolló el filme en forma autónoma, dando nueva dimensión sonora a la partitura de Berg y tomando también algunas referencias-homenaje a la obra muda de W. Pabst. Y allí comienzan las peculiares forma dramáticas de esta nueva Lulú, tan llena, sin embargo, de ecos finiseculares y *art nouveau*. La reelaboración del drama cita al filme antiguo, manteniendo una deliberadamente falsa estructura de cine mudo: vale decir, desarrollando la historia en cuadros presentados mediante letreros explicativos. La banda sonora, en cambio, es muy rica y utiliza la música de Berg no como ilustración, sino como *pathos* expresivo, alternando con la percusión obsesiva de Jepson.

Poco a poco, como dice Youngblood, el filme se aparta de la *trouvaille* del lenguaje mudo para incorpora diálogos, pero nunca en forma naturalista, sino como bloques emocionales que acotan el drama. El montaje también se va modificando y los cuadros síntesis a la manera muda adquieren otra dimensión más envolvente, hasta que imagen y sonido se confunde en un ritmo musical. Muy diferente al expresionismo moderno de Syberberg, Chase participa, sin embargo, de la misma ruptura del drama cinematográfico realista al prescindir de los signos habituales que concita la *mise en scène* clásica. Fascinante y actual, su forma expresiva impresiona también por su liberación de las pautas del relato tradicional, pese al uso constante del elementos decadentes y nostálgicos.

Otras descodificaciones

Si la destrucción de la intriga (no del tema) dramática, el juego dramático naturalista y la diferente utilización del relato verbal podrían ser las características más salientes de la corriente de cine que comentamos, no podría faltar en estas notas una referencia a otro cineasta norteamericano, Jon Jost, cuya obra irregular no impide que sus experiencias sean de gran interés.

Angel City (1977) es una descodificación del género policial, pero a la vez una crítica divertida y seria de la estructura capitalista en general y de la economía y las costumbres de la ciudad del cine y las supercarreteras elevadas... Jost no desarrolla en la forma esperada su intriga de asesinatos y misterio: en lugar de mostrar hechos, los interrumpe o salta para que el protagonista los cuente de viva voz en el escenario real; esta deslramatización irónica, frustrante a veces para el espectador, lo lleva insensiblemente al punto deseado por el autor: la reflexión sobre el contraste entre el mundo visible, concreto y sus parcelas ocultas.

Chameleon (El camaleón) es la historia de un solitario representante de la cultura alienante del consumismo. Es sobre todo un soliloquio obsesivo, según la técnica de Joyce. Pero el cine, con su inevitable ojo concreto, trastorna la subjetividad hasta conducir a una exasperación realista; Jost recuerda a una versión americanizada de la divagación conceptual de Godard (quien está detrás de casi todos estos nuevos cineastas) con algunas etiquetas *pop* de Warhol... Como dice V. Albano (L'Ora): «... es un despiadado y lucidísimo análisis de una alienación que llega a la más profunda crisis de identidad en un universo californiano árido, deshumanizado y angustioso... Estamos en pleno hiperrealismo, glacial y trastornador en su cruel penetración de una tragedia psicológico-existencial, en la que se ven también envueltos los otros personajes-maniquíes, los cuales ni siquiera parecen tener los destellos de conciencia del protagonista. Y Jost expresa semejante tragedia moderna con una serie de admirables planos-secuencia que se configuran como capítulos de una indagación sociológica inteligentemente reveladora, donde la fantasía, la capacidad de invención, deforma la realidad—en el sentido de mostrar las deformaciones de la realidad—, captando todos colores, las falsas luces y la aterradora oscuridad de un largo íncubo, que es la dimensión en que se mueven los personajes».

Org

Con *Org* (1967-1978), de Fernando Birri, llegamos a la pulverización de todas las estructuras del cine a través de la fragmentación de su propia unidad «lingüística», el plano. En una matemática pero invisible codificación, las imágenes del filme se suceden en cadencias de rapidísima sucesión. Ocho fotogramas, a veces menos; casi subliminales, en avalancha incesante. (Porque, además, el filme dura casi tres horas.) Basta indicar que el corte del negativo (después del montaje definitivo de la imagen) necesitó 26.625 empalmes—un filme promedio cuenta entre 600 y 800—, lo cual significa que el ojo humano debe enfrentarse,

entre otras sorpresas, con un caleidoscopio de imágenes que lo desborda y supera por la variedad de formas y colores. «Cine cósmico, delirante y lumpen» lo llama su autor, Fermaghorg (Fernando Birri), que ha engendrado esta insólita experiencia (insólita también por su duración, más de diez años de trabajo) tras haberse destacado como documentalista social en Argentina, su país natal (*Tire Die* [4], *Los inundados*, dirección del Instituto de Cine de la Universidad del Litoral, Santa Fe).

Más allá de la significación de sus signos—*Org* es, entre otras cosas, un intento antológico de insertar en forma «lúdico mental» una especie de memoria del mundo en imágenes—importa señalar, de acuerdo a los objetivos de estas notas, que el filme es una síntesis (caudalosa, por cierto) que anticipa otras experiencias de ruptura en el cine contemporáneo. Diferente a las citadas anteriormente, pues sustituye la duración extrema y el verbalismo de las secuencias por el fogonazo restallante de la microimagen y la onomatopeya y la superposición de fonemas, *Org* es sin duda una experiencia límite.

Una última variante se nos presenta en *Fluchtweg nach Marseille (Huida a Marsella)*, cuyo subtítulo es «Imágenes de un diario de trabajo». Es un documental, pero extremadamente heterodoxo. Se basa en la novela *Transit*, de Anna Seghers, escrita en 1941 en Marsella, antes de la ocupación alemana. El filme—como el libro—cuenta la huida de miles de personas desde el Norte hacia las zonas de Provenza. La mayoría alemanes opuestos al régimen nazi, sobre todo intelectuales y artistas. La ruta llevaba al puerto de Marsella, donde esperaban embarcar a Estados Unidos, Latinoamérica... A través de recuerdos y documentales de la época (muy parcamente utilizados), el filme evoca el destino trágico de muchos de estos hombres y mujeres: los poetas Ernst Weiss, Walter Hasenclever y Rudolf Leonhard, el pensador Walter Benjamin, que se suicidó al serle denegado el visado para entrar en España... El tránsito siempre, mientras el filme recorre los lugares de la muerte, los fantasmas de las ciudades, casi siempre mostrando los vacíos escenarios tal como ahora son.

«Filme poético y doloroso, es, en cierta manera, una antología de los distintos modos de adaptar una obra literaria.»

Pero sin hacerlo efectivamente... Unas veces es la actriz principal que habla de su conocimiento de la novela; otras, se leen páginas del libro en los paisajes exactos de la acción; otras, son los propios personajes quienes cuentan su historia, ligando el ayer con el hoy. En suma, Engstrom y Theuring, la pareja directora, se ha rehusado (y en menor

[4] En lenguaje coloquial del litoral argentino: *Tire diez*, pedido de limosna.

medida lo hacen en su bello *Leztze Liebe, Ultimo amor)* «dramatizar» o «adaptar» como intriga la novela de la Seghers.

Así, en otra vuelta de tuerca, el cine toma un camino arduo como pocos: rehúsa el entretenimiento, la acción fácil, el atractivo de la espectacularidad vistosa. Austeramente en este caso, con barroquismo en Syberberg o Birri, este cine «no hollywoodiense» busca mediar en un conocimiento por asociaciones de distinto tipo. Sus signos icónicos, el manejo del lenguaje, todo lleva a soltar el último lazo que lo unía al drama y la novela, al teatro y la representación.

Pues si ya hace mucho tiempo que el cine—como arte-espectáculo—se ha liberado de la escenificación teatral (ya en el período mudo), del juego actoral del teatro, del concepto de la «dramaturgia», no había despojado su estructura narrativa, cada vez más abierta, de ciertas convenciones escénicas del espectáculo. «Si el cine es lenguaje—decía con justeza Christian Metz [5]—lo es porque trabaja con la imagen de los objetos, no con los objetos mismos. La duplicación fotográfica no es más que un principio, y son sus consecuencias lo que sobre todo y en realidad interesa: esa duplicación arranca al mutismo del mundo un fragmento de cuasi realidad para convertirlo en elemento de un discurso; dispuestas de modo distinto a como se hallan en la vida, tramadas y reestructuradas en orden a una intención narrativa, las efigies del mundo se convierten en elementos de un enunciado.»

La sola necesidad de comunicar estas reflexiones nos indica que los filmes comentados y otros muchos están determinados por una búsqueda de lenguaje que obliga a repensar muchas visiones adquiridas del cine. Y este fenómeno de búsqueda se produce precisamente en un momento en que toda la cinematografía mundial (ya lejanas las irrupciones de Resnais, Godard o el primer Fassbinder) se suma en un «modernismo» domesticado, fuertemente tradicional.

Sin duda, como ha sucedido siempre, estas exploraciones de lenguaje serán quizá absorbidas en breve por el cine-industria. No en totalidad, sino filtradas prudentemente para que su recepción sea más fácil. Ha sucedido con el cubismo, la abstracción y, en época más lejana, con la perspectiva... Pero este proceso de asimilación también es importante en cuanto abre nuevos caminos para un arte que necesita una perpetua revisión de objetivos. Todo revela, además, el signo característico del arte contemporáneo; como escribe Raoul Blanchard *(Metáphysique et Cinéma)*: «... será preciso que un día nos preguntemos por este esfuerzo titánico de todo el arte moderno por obtener de lo real lo que lo real no permite ver, y que llega hasta el punto de descuartizarlo, de per-

[5] En *Communications*, abril de 1965.

seguirlo hasta sus últimos reductos, de suscitar situaciones-límite, diría incluso (...) de hacer variar el fenómeno. La fenomenología vivida es para nosotros un signo de la gran interrogación que nuestro Tiempo alza sobre todas las cosas».

Entre las aperturas que este cine que comentamos suscita, hay una que no ha sido demasiado advertida y que incluso los teóricos del cine y los psicólogos (salvo unos pocos) no habían intuido: la detención de la duración, el tiempo congelado del cine indica que, mediante la estructuración de un espacio-tiempo teórico, este medio permitiría «el estudio objetivo de las relaciones del espacio y del tiempo». Es algo suficientemente fascinante como para tornar sobre ello.—*JOSE AGUSTIN MAHIEU (Cuesta de Santo Domingo, 4, 4.º dcha. MADRID-13).*

CONTRAPUNTOS A LA POESIA DE FELIX GRANDE

Una somera ojeada a *Biografía,* de Félix Grande, nos pone en contacto con un mundo poético decididamente vinculado a la música: «Blanco Spirituals» o «Música amenazada» son títulos elocuentes. Si consultamos el índice de los poemas, la relación se nos hace insoslayable: «Madrigal», «Rondó», «Conjetura para Chopin», «La música última», «Sonata para duda y sordina»... Vista ya con más detenimiento, adentrándonos en los versos «biográficos» de Grande, este mundo musical se nos va a revelar como uno de los cimientos fundamentales sobre los que ha venido construyendo su morada poética.

La relación música-literatura ha sido prácticamente ignorada por la crítica española de cualquier época. Puede decirse que tan sólo algunos intentos de Gerardo Diego [1] parecen haber tenido un cierto eco. Eso por lo que respecta a la poesía, en la que al menos encontramos autores que, como Cernuda y Hierro, han reconocido públicamente—no olvidemos su labor como enseñantes—su deuda con la música y la inseparable «intimidad» poético-musical de muchas de sus composiciones. En el campo de la relación literatura-drama musical la cosa ha llegado a extremos grotescos en la ceguera de muchos intelectuales e incluso catedráticos de

[1] Como ejemplo debe citarse el largo y magnífico artículo de G. DIEGO «Música y ritmo en San Juan de la Cruz», aparecido en *Escorial,* núm. 25, Madrid, 1942, págs. 163-186, que puede considerarse «rara avis». En general, los críticos literarios, con alguna excepción, son musicalmente analfabetos y, lo que es peor, desprecian la relación música-literatura como algo banal. Afortunadamente, parece ser que las promociones más jóvenes se están dando cuenta de la realidad de esa relación y de su importancia.

literatura de universidad. El creer que la ópera se reduce a una señora gorda haciendo gorgoritos es una de las opiniones más necias con las que frecuentemente puede uno encontrarse; esto, que sería, que es, inimaginable en una persona mínimamente cultivada de Italia, Francia o Alemania, es moneda de todos los días en España.

Pero volvamos a nuestro poeta y a su «música». De hecho, Félix Grande había comenzado a escuchar música ya desde los inicios de su adolescencia a través de la radio, familiarizándose así con las obras más habituales del repertorio y con los autores que, pasados los años, habrían de constituir fuente de sus poemas: Beethoven, Schubert, Chopin, el mundo clásico y romántico sobre todo. Recuerda Grande—y es dato revelador del entusiasmo musical que acaso sólo se posee durante la adolescencia—el estreno del *Concierto-serenata,* de Joaquín Rodrigo, interpretado por Nicanor Zabaleta; esto fue en 1955, cuando ya Grande, que posiblemente había adquirido una base musical de cierta experiencia, había comprendido la importancia de una primera audición, y más tratándose de un autor que había compuesto el *Concierto de Aranjuez.* Grande sintonizó tres radios diferentes para tener solucionado el problema si acaso fallaba alguna. Me parece de no poco interés poético esta intuición ante el hecho irrepetible de un estreno.

En F. Grande, como en la inmensa mayoría de los artistas, viene antes la estética que la política, la sensibilidad directa que la reflexión. Cuando hacia 1952 el trío Albéniz—bandurria, laúd, guitarra—da un concierto en el Casino de Tomelloso—Hogar del Productor—, el joven poeta se queda fascinado ante la audición de un vals de Chopin (se trataba del popular *Vals n.º 7, en do sostenido menor, op. 64).* Realmente ignoro cómo suena Chopin para tres instrumentos como esos; me temo que no muy bien, sobre todo después de conocer el original pianístico, pero acaso esa melodía chopiniana, tan directamente y aun fácilmente conmovedora, conservase en su transcripción la esencia musical que el genio de Chopin supo otorgarle. Y esa melodía ha quedado prendida muy hondamente, como un cimiento, en la sensibilidad poético-musical de Grande. Cuando muchos años después el poeta escribe su «Conjetura para Chopin», ¿no está reviviendo, recuperando, un trozo de su adolescencia perdida, pero cuyo aroma no se ha disuelto todavía por completo?

Ahora que aquellos valses, la nevada hoguera,
los hijos de su cráneo que tiritaba de pasión,
cubren carrera al paso reflexivo y oscuro
de generaciones futuras...

Por esa época, acaso un poco después, 1954 ó 1955, Grande recibe lecciones de guitarra flamenca de José María el Herrador, y sigue dos

cursos de solfeo con el director de la banda de música de Tomelloso, don Vicente (Palomaro). Con estos elementales conocimientos, pero creyendo acaso que para el flamenco son más necesarios dedos y corazón que solfeo y técnica de conservatorio, se lanza Grande a una pequeña aventura por los pueblos de la provincia de Ciudad Real, acompañando a un grupo de flamenco durante algún que otro verano. Aquí, en estos años, en estos encuentros y en estos descubrimientos debe buscarse la raíz de la pasión de Grande por el flamenco y el indudable influjo de éste sobre su poesía, manifestado ya a partir de su primer libro publicado, *Taranto*.

Cuando en 1958 se traslada a Madrid—son años de miseria, de hambre, de lucha por sobrevivir—trae consigo una carta de presentación para Regino Sainz de la Maza de Francisco García Pavón. Pero la vida se impone y ni siquiera va a visitar al famoso guitarrista. La oportunidad de adquirir una técnica de guitarra culta se ha perdido. No obstante, cuando al fin consigue en 1967 el premio de poesía Casa de las Américas, el primer dinero que recibe es para comprarse una guitarra. De su dedicación al precioso instrumento y de su discreta calidad como intérprete aficionado ha quedado documento a través de un disco titulado *Félix Grande por él mismo. Santuarios, homenaje a Henry Miller* (Alarcón AMB-102), en el que el poeta recita y se acompaña de la guitarra.

El mundo del jazz—la tercera gran fuente musical—aparece, como es lógico, más tardíamente. Grande, cuyos gustos artísticos son más bien conservadores [2]—y no empleo la palabra conservador con ningún matiz peyorativo—, profesa una gran admiración, sobre todo, por el jazz primero, manifestación que tantos puntos de contacto—sociales, testimoniales sobre todo—tiene con el flamenco; pero, en cambio, las corrientes aparecidas a partir del *free jazz* le son mucho menos afines. Nombres como Charlie Parker, Fats Waller o John Coltrane aparecen en sus poemas de *Blanco Spirituals* formando parte del discurso poético no como meros nombres, sino con toda la carga que su música representa, y que está perfectamente imbricada con el tono desasosegante e incluso desesperado del libro.

Es también muy interesante en los «contrapuntos biográficos» de Grande el observar cómo en varios artículos y ensayos el tema de la música, como elemento social principalmente, está muy presente, y cómo

[2] En el campo de la música «clásica» el poeta confiesa su falta de conexiones sensibles con la mayor parte de la música del siglo XX; ni el dodecafonismo, ni menos el serialismo o la música electrónica parecen encontrar eco en él. Otro tanto le ocurre a Grande con la pintura, por la que siente un indudable interés. La enorme admiración por un artista como Antonio López García —el más clásico de nuestros grandes pintores contemporáneos—puede resultar esclarecedora en este sentido.

su preocupación por ella rebasa el ámbito personal y poético, para adentrarse por terrenos más de pensamiento y que, antes de penetrar en el estudio de su obra poética, vamos a comentar, aun cuando sea de manera somera.

En su ensayo «Variaciones sobre un gran tema: Eduardo Falú» [3] acomete Grande una ardua y difícil tarea, al escribir nada menos que en torno a la polémica música culta-música popular. Ocupa el segundo de los seis apartados del ensayo (en el que cada uno de ellos lleva un título con referencias musicales, generalmente en relación con el aire) denominado «Andante» y que resulta el más interesante de todos. Creo que es altamente beneficioso el que personas no vinculadas directa o profesionalmente al mundo de la música, pero que se asoman a él y además la aman, se animen a escribir sobre el tema. Figuras de tanta cultura y sensibilidad musical como Cernuda, cuya poesía es inexplicable sin tener en cuenta la importancia de la música en su personalidad, no se atrevieron, acaso por un exceso de pudor o de humildad, a escribir nada directamente sobre música [4]. Digamos ya que, en general, las opiniones de Félix Grande son bastante atinadas, sobre todo en lo que se refiere a su visión de las interferencias constantes entre el mundo de la música popular y la culta; creo que lo más atractivo de este «Andante» es el tono personal, polémico e incluso apasionado con que está compuesto. Si ciertamente late en todo él un algo de ingenuidad y algunos detalles revelan que su autor tiene una «cultura» musical no excesivamente profunda, tampoco creo que Grande haya pretendido sentar cátedra, sino que expone—en excelente y viva prosa, lo cual no es poco—las preocupaciones de un hombre fascinado por la música sobre un tema que, de manera evidente, le es especialmente querido. La hermosa frase de Nietzsche: «Sin la música la vida sería un error», que abre el segundo apartado del libro *Mi música es para esta gente,* es bien significativa, como lo es la crítica a Adorno por su falta de comprensión hacia el jazz. Tan sólo una sugerencia sobre las líneas de Grande dedicadas a la ópera: la ópera en los países que tienen teatro musical propio es un género tan o más popular que el teatro simplemente hablado o recitado [5]. Para el italiano medio, por ejemplo, Verdi es un dios al que reza casi todos los días;

---

[3] Este artículo apareció en principio en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* correspondiente a mayo de 1968; más tarde fue incorporado al libro *Mi música es para esta gente,* Ediciones Castilla, Madrid, 1975.

[4] En un artículo dedicado al musicólogo Adolfo Salazar a raíz de su muerte en México, escribe Cernuda: «Puesto que el aspecto principal en la obra de A. Salazar, y al cual parece ha de quedar vinculado su nombre, era el de crítico e historiador de la música, no soy persona calificada para hacer sobre él un comentario adecuado». En *Poesía y Literatura,* pág. 396, Madrid, 1971.

[5] Sólo cuatro culturas tienen teatro musical propio: la italiana, la francesa, la germana y la rusa. En general, todos los regímenes socialistas han comprendido la importancia de la ópera como reflejo de una sociedad popular. El que en Occidente se haya hecho de la ópera un espectáculo exclusivamente burgués no es debido a la ópera en sí misma, sino a quienes han detentado el poder hasta ahora.

esta importancia de la ópera como elemento popular ha sido perfectamente comprendida por personas tan poco sospechosas de «elitistas» como los hermanos Taviani.

Este segundo apartado del libro contiene además otro ensayo sobre música: «Tradición y desobediencia: libertad», que enlaza, en cierto sentido, con el anterior y está formado por varios artículos sobre flamenco [6]. Se trata, *grosso modo,* de una defensa del nuevo flamenco, que, para Grande, alcanza una altísima cota de calidad musical en manos de un Manolo Sanlúcar o un Paco de Lucía. Ataca nuestro poeta muy denodadamente las despectivas declaraciones del gran maestro Andrés Segovia acerca del flamenco actual: «Si digo que es un desastre en todos los órdenes me quedo corto.» Grande admira profundamente el arte de nuestro más ilustre guitarrista, y precisamente por eso, porque «el infinito talento instrumentístico de Segovia está desde hace décadas fuera de discusión», es por lo que es necesario hacer un esfuerzo de inteligencia —o de compasión—para imaginar una tan meticulosa ignorancia, nos dice el poeta defensor del actual flamenco.

El que en estos momentos Félix Grande esté dando remate a una ambiciosísima obra sobre el flamenco—un estudio casi exhaustivo, según mis noticias *—no hace sino testimoniar el interés del poeta por una manifestación vital—no sólo musical—tan apasionante. Ante el hecho probado de la honda raíz social del flamenco, de su desgarrado testimonio ante la injusticia de un pueblo, cabría preguntarse si con la desaparición de los motivos o al menos con su amenguamiento no se debilitaría también la energía del flamenco, su grito y su queja. A mí, personalmente, como me sucede con otras manifestaciones del arte popular de otros pueblos, me da que pensar el que algunos de los más conspicuos intérpretes o incluso creadores de nuevas formas de esta música, tan sufriente, tan testimonial, tan auténtica, estén inmersos en la sociedad de consumo y haciéndose millonarios. Tema muy para discutir. Pero vayamos a la propia creacién poética de Félix Grande.

* * *

El primer libro de Grande permanece inédito y su autor no lo considera de suficiente calidad como para darlo a conocer. Nos interesa, sin embargo, para nuestro trabajo, por cuanto muestra ya cómo el poeta desde sus primeros balbuceos—anteriores a 1960—tiene a la música

[6] Los títulos son: «Paco de Lucía. Herencia y formación»; «Obediencia a la libertad. Ramón Montoya»; «Es imposible callarla» y «Rondeña». Los tres primeros aparecidos en el diario vespertino *Informaciones* entre 1970 y 1972; el último en *Novissimo,* en 1974.

* FÉLIX GRANDE: *Memoria del flamenco,* Espasa-Calpe, Madrid, 1979 (2 vols.), obra inédita en la fecha de redacción de este ensayo (noviembre de 1977).

como uno de sus nortes. Título del libro: *Gran música.* A pesar de que he tenido muy poco tiempo para conocerlo, el libro, aun en una lectura muy rápida, muy superficial, nos puede al menos dar indicación sobre algunas cosas de interés; se trata de una obra de claro aliento romántico, escrita con predominio de versos cortos y que refleja el encuentro con Francisca Aguirre, quien más tarde se convertiría en esposa del escritor. Es, como puede fácilmente desprenderse de todo ello, un libro de amor en el que—y en esto reside el principal interés para nosotros—se traza una estrecha correspondencia entre los diversos estados amorosos y los distintos aires y formas de música. «Sonatina para tu voz, violín y flauta» o «Variaciones sobre una oscura sinfonía» son títulos bien significativos para comprobar esta vinculación poético-musical del Félix Grande iniciador de una andadura poética que habría de alcanzar no poco significado en la nueva literatura española. El libro—a cuyo frente figura una cita de Machado: «Corazón asombrado de la música astral»—no es de mucha calidad, aunque estimo que se encuentran en él algunas formas embrionarias de la posterior creación del poeta y, en cualquier caso, merece más interés del que su autor parece dispensarle. *Gran música* puede considerarse como la «prebiografía» de Grande, pero es ya vida por sí misma.

A esta misma etapa «prebiográfica» pertenecen algunos poemas no publicados y que guardan especial relación con la música. Uno de ellos, «Homenaje», es un caso un tanto especial, pues su vinculación no pertenece a ninguna de las tres grandes fuentes de las que toma Grande su alimento musical: flamenco, clásica y jazz, sino al de la canción ligera, concretamente se trata de la famosa *chanson Las hojas muertas,* con su sentimental melodismo, no exento de cierta calidad, y al que el poeta da un tratamiento formal de tres versos alejandrinos y uno heptasílabo, a modo de estribillo. Digamos que el poema no es bueno y que la relación entre éste y el propio tema de la canción es, cuando menos, superficial:

Maldita sea esta canción que tanto amo.
Caiga sobre sus notas mi maldición fraterna.
Sus notas se desgajen del pentagrama y caigan
como las hojas muertas.

De no mayor calidad es otra serie de poemas musicales como «Rondó. Homenaje a Mozart», largo ejercicio en dísticos eneasílabos; un soneto sin nombre cuyo primer verso es «Melodía que viene a la ventana», y otro largo poema que comienza «Esta tristeza nunca», escrito en heptasílabos y que constituye una alabanza a la música, a toda la música, ya clásica, romántica, flamenca, grande o pequeña.

Merecen mucha más atención dos de estos poemas inéditos. El titu-

lado «John Dowland» y «Largo para clavecín solo». El primero es un homenaje al gran compositor inglés del Renacimiento a través de su «Gallarda melancólica», una breve y preciosa obra para laúd; el lenguaje de Grande está aquí mucho más decantado, y la fineza expresiva, mucho más acorde con la fuente inspiradora, con incluso cierto sabor modernista:

El mundo entero es una tarde ahora.
La tarde un melancólico infinito
y cada acorde una familia de oro.
Suenan en el rincón suspenso
notas de vida y carne y niebla.
Y gotea desde el pentagrama
un perfume de risa huyendo.
Y una gran cabellera de mujer
se cierne sobre un viejo llanto.
¡Risa y fervor para esa música!

«Largo para clavecín solo» es de muy distinto carácter; irregular, a veces un tanto prosaico, pero con innegable fuerza en ocasiones y «sonando» a Félix Grande. De cualquier modo, son dos poemas, sobre todo el primero, que deberían ver la luz.

Taranto (1961), el primer libro publicado, escrito bajo la fascinación deslumbradora que le produjo la lectura de César Vallejo, contiene pocos elementos musicales, aun cuando el título, y acaso el mejor de sus poemas, «Taranto», están íntimamente vinculados a una visión poética musical. El flamenco, amado y aprehendido, es vehículo de intuida perfección para el logro de una expresividad torturada y dolorida. El Félix Grande más típico y personal está aquí de cuerpo entero:

Ahora,
en esta guitarra que ha olvidado la súplica torpe de mis yemas
en este mástil donde los trastes se han hundido
más por la espera que por las visitas,
en esta ruina de reseca madera de palosanto
pongo las manos, hago unos aires de taranta,
miro la calle de este pueblo, polvorienta orfandad de idos
veranos,
años antiguos y cosechas de a media agua o de a ninguna,
reconstruyo a duras penas una falseta de don Ramón Montoya,
y al fin comprendo, y me levanto,
y me voy al retrete a sollozar en honor de mi destino.

Esta música que el poeta arranca con sus dedos a la guitarra es una música desgarrada, al borde de la neurosis (una de las características más persistentes de toda la poética de Félix Grande es un cierto grado de neurosis asimilada como elemento literario), pero—conviene subrayar-

lo—viva, que se opone a esa «música de cadáveres» que se escucha en «Nevermore, dijo el cuervo», penúltimo poema (¿unión de influencias o acaso de inspiraciones de las dos Américas?) del «Homenaje a César Vallejo», con ecos de Poe.

El libro siguiente, *Las piedras* (1958-1962), que obtuvo el premio Adonais 1963, está dividido en tres partes, precedidas de una introducción a modo de romance. Creo que *Las piedras* es obra excesivamente heterogénea; la simbiosis entre elementos y formas populares—o pretendidamente populares—y otros de carácter innovador, en los que aparecen las típicas formas del «pesimismo poético» de Grande y que en muchos casos pretenden—pretensión, por otra parte, perfectamente legítima—ser trascendentes, no está alcanzada más que de manera parcial. Son acaso excesivos los terrenos por los que se mueve nuestro autor, sin conseguir una unidad poética superior. Y entre estos terrenos, o mejor, entre los elementos de que Grande echa mano para su expresión, figura en este libro, mucho más que en el anterior, el elemento musical. ¿Cómo emplea el poeta estos términos musicales? ¿Qué oficio desempeñan? A mi juicio, Grande los emplea, por regla general, como metáforas ambiguas o como elemento embellecedor y estético, sin una significación más profunda. (Esta segunda fórmula es, por ejemplo, la empleada por Cernuda en las connotaciones musicales de sus primeros libros; la primera la empleará más tarde y, en las últimas y mejores entregas de *La realidad y el deseo,* la música habrá pasado ya a formar parte de la sustancia creadora del poeta). Félix Grande, pues, nos ofrece ya rasgos de madurez en el manejo de la intencionalidad musical de su poesía, como en este terceto de alejandrinos en el que la metáfora de la vida está muy bellamente expresada. Obsérvese el influjo «barroco» de la antítesis muerte/vida:

vivir es componer una música muerta,
pero llevarle flores, rezarle así, a diario,
quizá equivalga a oírla, como si fuera cierta.

Pero ¿qué es esa música? ¿La vida? ¿Se da, pues, una identidad entre vida-música? ¿Y esa música que está muerta, se puede escuchar, haciéndose entonces cierta, verdadera, es decir, resucitando, transformándose en vida?

La ambigüedad acaso sea uno de los mayores atractivos de la poesía cuando bien se emplea.

El uso de la música como elemento lírico, embellecedor, estético, lo encontramos en las partes menos personales, más de tradición andalucista, casi lorquiana, como en «Magia»:

Alzo la voz y canto
siguiriyas sonámbulas
y me caigo en el tercio
con la cabeza alta,
oh noche y todo y todo
para nada.

Y más adelante, en el mismo poema:

Lo juro: yo quisiera
en esta noche extraña
fundirme como un poco
de música en el agua.
Lo juro: yo quisiera
en esta noche amplia
poner música a este
desconcierto, a esta magia
como se pone a un triste
racimo de palabras.

Y, de nuevo, la reiteración de la música fundida en el agua:

y todo para esto,
para volver a casa
callando, como un poco
de tiempo entre las mallas,
callando, como un chorro
de música en el agua.

En el poema sin título que comienza «Paisajes», Grande recurre a un viejo «truco» poético, que es el de dar la «solución» del poema en un verso o grupo pequeño de versos que aparece justamente al final. Entonces se nos ilumina todo lo anterior, porque en realidad la idea poética que al final está expresada es la que ha dado origen a todos los versos anteriores. Y juega bien Grande, pues el poema es bonito (acaso pudo haber sido hermoso) con su tono nostálgico, con su aroma a lo Proust. La tan conocida idea de la evocación del tiempo pasado a través de la música está expresada con sobriedad, como una de esas frases-cita tan queridas al poeta:

Y nada
puede recuperarse, excepto en forma
de una gota de música.

El siguiente paso en la producción de Félix Grande es *Música amenazada* (1963-66), que obtuvo el premio Guipúzcoa en 1965 (la versión actual está ampliada). Este es, a mi juicio, el mejor libro que el escritor

nos ha ofrecido hasta hoy. Quizá carezca de la fuerza inicial, del poético revulsivo de *Blanco Spirituals* (su libro, sin duda, más conocido, más comentado, y el que ha causado un mayor impacto); pero, en cambio, me parece más sincero, menos distorsionado, más meditado, menos propenso al envejecimiento. Es también más sobrio o, si se quiere, menos barroco, es decir, más clásico, y aunque algunos recursos poéticos, como, por ejemplo, la anáfora, estén saturando la composición, estos recursos no se convierten en mera palabrería, sino que cumplen su función de intensificar la expresividad del poema con indudable eficacia en la mayoría de los casos. A las evidentes resonancias de Machado y Vallejo, debe—a mi parecer—tenerse en cuenta en *Música amenazada* una nueva y muy importante: la de Luis Cernuda. Creo sinceramente que, sin ella, poemas tan «clásicamente hermosos» como el que, sin título, comienza: «Donde fuiste feliz alguna vez» no hubiesen existido.

¿Qué significa el título del libro? ¿Qué es esa música que aparece amenazada? Habría que tener en cuenta, de nuevo, la ambigüedad metafórica a que nos referimos anteriormente; pero, sin embargo, estimo que en este título la metáfora de la vida está bastante explícita: la vida general y la vida particular del poeta, es decir, su biografía personal dentro de la biografía colectiva. Esta vacilación existencial entre el yo y el todos, acrecentada en su obra siguiente, es una de las características primordiales de *Música amenazada*. La nerviosa lipemanía de Grande se nos transmite ya desde el poema que, a modo de prólogo, abre el libro. La música, a través de un empleo sinestésico (muy frecuente, por otra parte, en la poética de Grande), es elemento fundamental para el último verso, resumen y culminación, al mismo tiempo, de esta introducción:

La piara se hunde en el tiempo; el amor
en el miedo. Se arrima a mí la vejez prematura
y una desolación de música enfriándose.

En «Nocturno» aparece revelada una parte sustancial de la intimidad biográfica del escritor: sus miedos, sus visiones, la alucinación del insomnio. Los personajes que el poeta no olvida—Machado, Dostoyevski, Pavese, Kafka, Vallejo, Chopin—pueblan su nocturno microcosmos, entre la música de Beethoven, que traspasa con su genialidad la atmósfera del cuarto, acontecimiento no excepcional, sino habitual en las costumbres de Grande:

Empecé a intentar rescatarme
en mis objetos y en mis hábitos:
puse Beethoven, encendí un cigarrillo,
despacio consumí un vaso de leche.

En esa alucinación, el poeta se pregunta por su «hacer-estar», mirando el mundo en que respira y que va desde lo más inmediato y tangible a lo ya inalcanzable, por pasado, e inaprehensible:

Con el vaso en la mano,
el torpe abrigo, las zapatillas,
miré mi vaso, miré esta casa,
miré estos años, miré aquella música
y alguien al fondo pronunció,
con mi voz y mi historia:
«qué hago yo aquí».

En el poema que abre la parte segunda del libro de nuevo el insomnio se hace protagonista, aunque esta vez no sea el hogar, sino la calle, la ciudad, ese Madrid terrible y desoladoramente iracundo del Dámaso Alonso poeta y no erudito de la literatura. El mundo se asemeja al sonido del órgano en una suerte de panteísmo discordante, feo y noble, espantoso y esperanzado:

Desesperado y lentamente, con emoción
caminas en la noche llena de levadura.
Se diría que escuchas un órgano: es el mundo
y el tiempo, y un sonido de ilusión y orfandad.

Un ambiente semejante, con frío, desolación, calles ahítas de soledad y miseria, seres alucinados, se crea en «Cita en la ciudad vacía», una de las simas más hondas y desesperanzadas de toda la «biografía» de Félix Grande. La música sirve aquí de elemento intensificador para mostrar la desolación de esa ciudad vacía de la que el poeta percibe su «música asfixiada», su «catastrófica melodía suave». Otro tanto sucede, por ejemplo, en el poema que comienza «Tanta desolación»—en el que el empleo de la anáfora alcanza extremos casi virtuosísticos—, que se cierra precisamente con la consecuencia de: tanta amenaza, tanto odio, tanta mentira... tanta...

ensordecen la melodía y agrietan el descanso,
enmudecen al sol sonoro, carcomen la noche solemne.

Música y neurosis son factores fundamentales de «La guarida», un poema posiblemente con más ingredientes de los que a primera vista pudiese parecer y entre los que figuran una cierta dosis de masoquismo y un narcisismo muy trastocado e incluso violentado, pero latente: la adolescencia «toujours recommencée» [7]. El Beethoven torturado y desequi-

[7] La obsesión de Grande por la adolescencia impregna una gran parte de su poesía. Nada mejor que el poema «Adolescencia» del libro *Puedo escribir los versos más tristes esta noche* para comprender esta obsesión.

librado presta su fondo a la escena. ¿Acaso el Beethoven estremecedor de los últimos cuartetos?

Mira su hijo. Vuelve el rostro
a la pared. Enciende un cigarrillo.
Pone en el tocadiscos a Beethoven
y se desploma en un sillón; piensa
mientras escucha tanta magia humana
que con su acto reduce esa grandeza
a simple, triste, lamentable consuelo.

....

Hoy viene
mojado del diluvio ardiente
de la prensa diaria
y oye la música del genio
entre una atroz neurosis
y la violenta lucidez del miedo. Mira
otra vez a su hijo, el espejo, sus manos,
mas no sabe llorar, ni quiere: es el orgullo
de una útil impudicia que hace tiempo olvidó.

El poema que abre la parte tercera de *Música amenazada,* «El coro», lleva entre paréntesis la indicación: «Ante una grabación del 'ensemble vocal Philippe Caillard'», y es un largo y bello conjunto de versos en los que la música es indiscutible protagonista [8]. Los siglos pasados han sido malos, lastimosamente espantosos, cuajados de sangre, dolor e injusticia: tal como el nuestro. Y, sin embargo, surge de ellos una música hermosísima, música de amor y de belleza casi inconcebible. Esa es la eterna, humana contradicción. Porque al final, sobre el sufrimiento, la barbarie y la muerte, triunfará la música, milagrosa ya en su victoria sobre la desoladora agonía de los siglos:

Cuando todos, música mágica,
bajo el miedo, el cansancio, la edad,
la guerra o el asesinato,
hayamos desaparecido,
¿qué otra cosa podríamos legar
más humana que tú? ¿Qué herencia
más rica que tu majestad,
tu lágrima y tu compasión?
¿Acaso no habremos servido
a la rueda del universo
así: amándote, sufriéndote
y entregándote, sumergidos
en tu pavorosa piedad?

---

[8] La grabación a que se refiere Grande, inspiradora del poema, es un disco que se titula «Chansons galantes et à danser». Erato EFM 42066. Se trata de una serie de canciones, a coro, de diversos compositores franceses y flamencos de los siglos XVI y XVII, el más importante de los cuales es Orlando de Lassus.

Las interpretaciones «literarias» de las grandes obras musicales han sido una constante a lo largo de estos dos últimos siglos. Sin embargo, creo que no puede «argumentarse» la música, salvo aquellas obras concebidas ya con un programa determinado. No es éste el caso de la *Octava sinfonía,* de Schubert, objeto poético de «Impresión junto a 'La Inacabada'». Lo que sí me parece válido es una interpretación-sugerencia de exclusivo cariz personal, es decir, el universo que a un poeta puede llevarle la audición de una composición musical. Y esto es lo que hace precisamente Félix Grande. Porque, de modo indudable, el poema, mucho más que una «interpretación» de la sinfonía, es una manifestación de esa angustia que se mueve entre la náusea y la ternura esperanzada, tan característica del escritor; la «Inacabada» es sólo un pretexto, maravilloso en su hondo romanticismo, desde el que nace el poema. Félix Grande acumula en su léxico—no puede decirse que sea un poeta sobrio—una ingente cantidad de palabras terribles que asocia con el compositor, ciertamente desgraciado, y que le sirve para intentar emular la desgarradora perfección de la música: harapos, hambrienta, ojos enfebrecidos, insomnio solitario, lágrimas, seres enfermos que tosen, famélicos amigos, pesadumbre, cadáver, epilepsia, catástrofe, música desesperada... y un largo etcétera. La contrapartida poética, más breve, más ceñida, de la ternura esperanzada se ofrece con un léxico de claridades y hermosura: angelical, cariño, grandeza, libertad..., curiosamente acumuladas al final del poema, como dando a entender que, pese a todo, la genialidad de la belleza de la música no se pierde entre tanta miseria. Esto que yo llamaría «barroquismo de lo miserable» lo cultivará Grande hasta la exasperación en *Blanco Spirituals,* siguiendo un camino que, a mi juicio, no tiene ya salida y, significativamente, su último libro hasta ahora, *Puedo escribir los versos más tristes esta noche,* supone una vuelta atrás, lo cual, además de lógico, parece poéticamente saludable, porque no se trata de una disminución de su capacidad creadora, sino de volver al punto de mayor equilibrio literario y personal—siempre dentro de la inestabilidad existencial de Grande—que se encuentra en *Música amenazada* y no en *Blanco Spirituals.*

«La música última» es el título de uno de los más acabados, clásicos y «melódicos» poemas de toda la colección, en el que el enfrentamiento con la muerte, el conocimiento final se hace a través de la música. Ocho cuartetos alejandrinos en los que se encierra, en medio de una atmósfera onírica y claustrofóbica, una honda meditación sobre la muerte:

Lamía y lamía aquella música de los astros,
de la tierra y los siglos, de su barrio y su vida,
de su alcoba y su adiós. Se moría lamiendo
la música que sobre su calavera goteaba.

Blanco Spirituals (1966) ha sido, como ya habíamos antes apuntado, el libro más comentado y difundido de Félix Grande. Sobre él se han escrito multitud de reseñas en diarios y revistas e incluso algunos artículos largos y de positivo interés [9]. Es indudable que el torrente poético, desolador y angustiado, tierno e incluso a veces entrañable, al que hay que añadir un cierto cinismo y una actitud escéptica que Grande nos ofrece ahora acaso por vez primera de una manera abierta, tuvo en la década de los años sesenta una enorme capacidad de revulsivo. La mezcla de ingredientes tan heterogéneos como el jazz, la música pop, recortes de periódicos con noticias y declaraciones políticas, citas de Rimbaud, flamenco, libros peregrinos y un no pequeño cajón de sastre, todo ello junto a una estructura poética formal descoyuntada, y un léxico muchas veces intencionadamente vulgar y malsonante otorgan a *Blanco Spirituals* un puesto muy especial dentro de la creación literaria de la posguerra española (1939-1975). El autor ha confesado que escribió el libro en muy poco tiempo, arrastrado por una fuerza de enorme violencia y agresividad. Pues bien, he de manifestar que la docena de años transcurridos desde su aparición han envejecido un tanto estos «Spirituals» que nacieron con tan arrolladora vitalidad. Creo que Grande es ante todo un poeta existencial y por eso tiene en él tanta importancia lo biográfico. El paso de lo personal a lo colectivo presenta dificultades expresivas de muy difícil superación. Por eso, el apoyo poético sobre una actualidad excesivamente literal—una declaración del casi olvidado Johnson o un disco de la no menos olvidada Silvie Vartan, pongamos por caso—hace perder fuerza e incluso credibilidad al texto poético. Lo cual no quiere decir que *Blanco Spirituals* sea un libro sin interés; algunos de sus poemas siguen teniendo una rabiosa atemporalidad—característica de toda poesía auténtica—y la comunicación con el lector se consigue en muchos momentos de una manera tan directa como certera.

El motivo central, el río que recorre las tierras diversas de estos espirituales, es el jazz, el jazz como testimonio de los oprimidos, de los marginados, de los explotados. El poeta se siente solidario con las víctimas de una guerra imperialista, con las prostitutas, con los negros, con los rechazados por una sociedad hipócrita y despiadada. Esta música es

[9] Los tres estudios más importantes sobre Félix Grande que hasta ahora han aparecido son: «Algunas notas en torno a la poesía de Félix Grande», de Jorge Rodríguez Padrón, en la revista *Fablas*, núm. 24, noviembre 1971, Palma de Mallorca, en el que se traza una panorámica de conjunto de su obra con aguda penetración crítica en muchos momentos y con especial referencia a *Blanco Spirituals*; «De la imposibilidad del poema y sobre los jóvenes poetas», de Eduardo Tijeras, dentro del libro *Acerca de la felicidad y la muerte*, Barcelona, 1972, dedicado fundamentalmente a la mencionada obra y con una personal y a veces incluso agresiva visión de la relación hombre-poesía; finalmente, «The speaking voice in Félix Grande's poetry», de Gordon Brotherston, incluido en el volumen *Studies in Modern Spanish Literature and Art*, Tamesis Books, London, 1972, referido asimismo a *Blanco Spirituals* y que muestra el interés despertado por nuestro poeta entre los hispanistas extranjeros. El estudio es además de verdadero interés sobre todo en lo que hace referencia al lenguaje poético de Grande.

el contrapunto de uno de los sectores más apaleados por nuestra gloriosa civilización—el de los negros norteamericanos—a la vida de miseria, a la música inhumana de los sectores privilegiados. Nombres como Charlie Parker—*yardbird,* el saxofonista destruido por el alcohol y la droga a los treinta y cinco años—, John Coltrane—el otro gran saxofonista, muerto a los treinta y nueve y autor de una música «biográfica»: «mi música es la expresión espiritual de lo que soy: mi fe, mi modo de conocimiento, mi propio ser», dijo, y *A love supreme* es buena muestra de ello—o Louis Armstrong, un mito durante décadas, o Billie Holliday, *Lady Day,* la gran cantora de los Negro Spirituals [10], muerta también por la droga, son significativos en cuanto que muestran las afinidades y gustos del escritor en relación con el instrumento poético de que se sirve para la creación de su nuevo libro.

Quizá un poema como «Mejor para mí» resume esta culminación del «barroquismo de lo miserable» iniciado en su obra anterior. Lo más doméstico y personal se une a una protesta colectiva y universal a través del jazz, en una exposición tan caótica como abigarrada, desgajada de las normas gramaticales de la Academia, en el límite de la acracia poética, pero sin caer en lo *snob* y gratuito, acaso porque esa misma fuerza expresiva de Grande, su indudable sentido poético, le permita traspasar todos los límites normalmente tolerados y transformarlos en una poesía testimonial y, en muchos casos, de subida calidad literaria.

mientras las estadísticas aporrean con las cifras del hambre
sobre campanas de bronce forrado yo tu amante me empapo
en los compases de fats willer a falta de un sedante
más espantoso qué palabra y más satisfactorio
y mientras téjese una red policíaca de cohetes espaciales
y nuestra hija traga dormida sus 200 gramos de leche
yo el padre de ese bulto entrañable bailo suave y brindo
ante john coltrane y te informo de que este deseo de fornicar
que sube desde mi infancia misteriosa a lo largo de mi edad
como un secreto de familia en familia
no consiente ser sublimado en la fidelidad.

Pero no es sólo el mundo del jazz, sino también el del flamenco, el que resuena en estos espirituales blancos. «Cobrizo Spiritual», dedicado a Manolo Caracol, trae de nuevo el aspecto más desesperadamente patético de la música, siempre al borde de la ferocidad expresiva:

---

[10] Sobre las figuras señaladas puede consultarse el libro de STUDS TERKEL: *Giants of Jazz,* New York, 1975, que contiene datos críticos y biográficos sobre trece grandes del jazz. También es interesante, más técnico y ambicioso tanto musical como sociológicamente, *Early jazz, its roots and musical development,* de GUNTHER SHULLER, New York, 1968. *The Story of Jazz,* de MARSHALL STEARNS, New York, 1962, es, asimismo, libro de positivo interés a pesar de que no llega más que hasta los años cincuenta.

Pues ¿qué es el cante? ¿Qué es una siguiriya?
¿No es algo roto cuyos pedazos aúllan
y riegan de sangre oscura el tabique de la reunión?

Otras veces, como en «Cabellera compasiva», no es el jazz o el flamenco, sino la Música sin ningún tipo de adjetivación, la que se yergue como esencia primera del poema. Todo en él es música y en él late algo muy hermoso: el agradecimiento. El texto del poeta alemán Frantz von Schobert, al que Schubert puso música, creando ese lied admirable *An die Musik,* es como un antecedente remoto, de otro tiempo y de otra cultura, pero de similar trasfondo poético, de esta «cabellera» armoniosa, a pesar de su tristeza, que nos ofrenda:

la música se extiende en el destino y lo cubre
y le lame su inmensa cicatriz su barranco
y es más emocionante cuanto se sabe más cercada y aprieta
se aprieta al hueso actúa actúa ¡emociona el conocimiento!

admiro enteramente a los músicos esos baúles poderosos
porque de modo tan extraordinario saben no enloquecer
porque crean un lenguaje profundo inteligible
como el de la mirada el de la ayuda el del respeto
ese lenguaje umbilical oh interminable y repentina música
un lenguaje mediante el cual los huesos de los seres
se envían la tristeza y la amistad de sus fosfatos ambulantes.

En realidad, puede decirse que todos los versos de *Blanco Spirituals* están vinculados a la música, que ella los traspasa, los fecunda y los recrea. Grande, durante las alucinantes semanas de composición de su libro, parecía tener la música, toda la música, a flor de piel y a flor de tuétano; ese lento saxófono que recorre los barrios del mundo, esa Concepción Oconto con nombre de cantante extraordinaria que podría lanzarse a gritar el *Himno a la alegría,* de Beethoven; ese golpe de música y de idea, ese redoble de clavicordio que viene resonando entre ruinas o esa guitarra feroz que chorrea pesadumbre conservan todavía el poder de estremecernos en lo que tienen de apasionada búsqueda de una verdad poética, con todos sus desequilibrios, sus desgarros y sus neurosis.

Puedo escribir los versos más tristes esta noche, último libro de la «biografía» de Grande, supone un evidente cambio de rumbo con respecto a *Blanco Spirituals.* No sólo porque su expresión «prosaica» se aparta de su entera producción anterior, sino por el tono menos estruendoso, más íntimo, más meditado. Están, sí, las obsesiones del poeta, sus confesiones neuróticas, sus pesadillas y sus insomnios; pero el libro tiene otro tono, otro pudor. Lo que se nos ofrenda no es una víctima me-

nos terrible, pero el contrapunto existencial revela una mayor madurez, un menor protagonismo, un dolor más estoico y menos ostentoso.

La música, acaso por la saturación de *Blanco Spirituals*, ocupa un puesto de mucha menor importancia, pero no desaparece, posiblemente no podría ya desaparecer de una obra que ha contraído tal deuda melódica y armónica.

En el poema «Pantera»—que así denomina Grande a la (¡a su!) tristeza—se enumeran las armas empleadas contra esta «hermana mayor», armas que son harto elocuentes de la atmósfera respirada por el escritor para respaldar sus vacilaciones, sus inseguridades y sus frustraciones: «las mujeres, el trabajo, la música y millares de cigarrillos, los amigos y las palabras, el arte, el alcohol» [11]. «Como el nombre de un dios» nos trae, musicalmente, ecos de su libro anterior; el mundo ciudadano de Madrid se transforma, alcanza una enorme dimensión poética sobre el que el poeta arrastra sus obsesiones: «y suena el inmemorial saxofón del repentino negro apaleado, y mientras le pegan se oyen abajo las palmadas que llaman al sereno». En «Inmortal sonata de la muerte» el tema del insomnio se sitúa en íntima vinculación con la muerte, cuya música recibe en la noche. Un tanto macabramente se pregunta el poeta sobre el concierto de su propia muerte, sobre la música onírica final: «derrama en mi corazón la música proterva de la muerte, la música proterva de los antepasados de mis desconocidos bisabuelos, la música proterva de todos mis herederos impasibles. Cientos de miles de lejanas flautas de caña interpretando la melodía del abandono al pie del lecho en donde habito en estas horas misteriosas. A veces me pregunto cómo será el concierto de solemne, de melódico y de increíble cuando vaya a morir; todos los violonchelos y las guitarras, todos los clavecines, los óboes, los clavicordios y muchas y dulcísimas gargantas de mujer en un himno majestuoso...»

En otros varios poemas del libro asoman, como a hurtadillas, nombres y expresiones musicales, pero no adscritas ya ni a la música clásica, ni al jazz, ni al flamenco. Así, en «Cobres», se habla de «una canción de otoño» o de los «músicos solitarios»; en «Caballos funerales», de «la música enferma que abrasa la vida como una universal traición», o en «Vals roto», además del título, «territorio de un vals desharrapado, inane». O la cita de George Trakl puesta al principio del libro: «Una vieja canción de cuna te da miedo».

---

[11] Ignoro si Félix Grande conocía en la fecha de creación de este libro suyo el de LUIS CERNUDA, *Ocnos*. Las concomitancias son grandes. En el poema en prosa titulado «Maneras de vivir», Cernuda sueña lo que añora, es decir, sus armas contra la tristeza, y dice: «libros y cuerpos hermosos, música y amistad, trabajo y ocio creadores». La similitud con Grande me parece evidente.

Esta especie de denso y ético sermón terrible que Félix Grande nos propone en su noche de versos más tristes refleja, en realidad, como en mayor o menor medida toda su obra anterior, la música ya desabrida, ya tierna, ya acusadora o atroz que el poeta escucha resonar en su más arcano y recóndito interior. Lo que nosotros escuchamos es su eco.— *CARLOS RUIZ SILVA (Joaquín Costa, 51, 4.º MADRID-6).*

Sección bibliográfica

EDMUND WILSON: *El castillo de Axel.* Madrid, CUPSA, 1977; 242 páginas.

Una parte importante de la actividad cultural de un país viene representada por la crítica literaria que en él se escribe, crítica que a su vez constituirá un aceptable indicador del grado de curiosidad intelectual, de las preocupaciones e intereses de los que podríamos llamar sus estratos ilustrados. Desde este punto de vista resulta también interesante revisar la crítica literaria del pasado, incluso la del pasado más cercano. En este empeño cabe encuadrar la publicación de un libro cuya edición original apareció en 1931 y que es el primero producido por uno de los críticos norteamericanos más representativos, aunque quizá no sea uno de los más rigurosos: Edmund Wilson (1895-1972).

Wilson subtitula su libro «Estudios sobre literatura imaginativa», pero desde el primer capítulo, que dedica a revisar el simbolismo en general y la obra de Mallarmé en particular, se tiene la impresión de que la palabra «estudios» podría ser reemplazada, sin pérdida de exactitud, por «ataques». Y ello porque para Wilson, que define el simbolismo como «una especie más bien esotérica de la poesía francesa» (página 25), este movimiento intentó comunicar sentimientos personales y únicos a través de complicadas asociaciones de ideas representadas por mezclas de metáforas, lo que desde su punto de vista se traduce en revestir opiniones no excesivamente originales con disfraces caprichosos y arbitrarios, avalados por complicadas justificaciones estéticas. Este escepticismo de Wilson ante la poesía, que en ocasiones se transforma en franca impaciencia, nunca llega a caer en un rechazo total, y gran parte del atractivo de *El castillo de Axel* proviene del hecho de que lo que se inicia como una incisiva crítica del movimiento simbolista y de otros autores relacionados de algún modo con él acaba transformándose en moderada alabanza.

Frente a esta indudable limitación conviene no perder de vista la

dificultad que suponía, en 1931, tratar de un modo adecuado a autores como Joyce, Proust, Yeats o Eliot, cuando alguno de ellos se hallaba aún en plena etapa creativa. Wilson vence plenamente esta dificultad, logrando una apreciación bastante equilibrada y manteniendo al mismo tiempo un tono de divulgación que contribuyó de modo decisivo al éxito del libro. Son modélicas a este respecto las páginas que dedica al *Ulysses* de Joyce y que aún hoy constituyen una aproximación válida a la obra. Otro tanto cabría decir del capítulo dedicado a Proust, aunque éste se resiente del determinismo rígido que Wilson establece entre la vida del autor y las características de su obra. Estos dos capítulos, junto al consagrado a T. S. Eliot, forman quizá la parte más sólida de la obra, en la que el autor pone más simpatía en el estudio y en la que su crítica alcanza mayores niveles de exactitud y acierto, como cuando pone de manifiesto el carácter esencialmente dramático de la poesía de Eliot, años antes de que éste produjera sus dramas en verso. Los otros capítulos resultan bastante desiguales; el mismo determinismo que desluce el estudio de Proust le resta objetividad a Wilson a la hora de tratar la obra de Valéry o la Yeats, y cuando las excesivas referencias a la vida o personalidad del autor se unen a la congénita antipatía de Wilson por lo que él considera rebuscamiento estético, sus valoraciones pierden toda pretensión de ecuanimidad. Incluso algún capítulo, como el dedicado a Gertrude Stein, acaba por desconcertar. Wilson pasa como por sobre ascuas por la obra de la mentora de Hemingway y Sherwood Anderson, destacando únicamente su capacidad de percepción psicológica, para tratar de demostrar luego que los artificios verbales utilizados por ella están presentes incluso en áridos textos legales. Wilson complementa este poco convincente intento de desvelar la pretendida carencia de originalidad de la Stein con una apresurada referencia al movimiento dadá.

Pero por encima de una valoración concreta de *El castillo de Axel*, y aparte de sus aciertos específicos, ya apuntados antes, el libro ofrece el interés de ser el primero de uno de los críticos más populares de habla inglesa. Desde este punto de vista es sugerente comprobar cómo las líneas maestras de la actividad crítica de Wilson se manifiestan ya con total elocuencia en esta obra inicial. Hallamos en primer lugar una innegable sensibilidad para el resumen y la condensación, que le permite ofrecer sumarios de *Ulysses* o *La tierra baldía* sin convertirlos en meras caricaturas de los originales. Esto hace de Wilson un excelente divulgador, pero al mismo tiempo le reduce en ocasiones a mero divulgador que, aparte de presentar en forma sinóptica obras especialmente extensas o complicadas, no realiza auténticas catas críticas en la obra ni aumenta en modo alguno la percepción del lector. Otra característica

de Wilson que ya aparece en *El castillo de Axel* es su técnica de trabajo, consistente en agrupar una serie de ensayos más bien autónomos e independientes en torno a una idea central que muchas veces aparece como impuesta de un modo un tanto arbitrario. En el caso del libro comentado esta idea central o aglutinadora viene suministrada por la acusación de que los principales autores modernos, imitando al personaje del poema de Villiers de l'Isle-Adam, se han recluido en castillos fantásticos, dedicándose al cultivo de las sensaciones y al estudio de ciencias herméticas. Aun en el caso de que esto fuera cierto, esta tesis no añade ni quita nada a nuestro conocimiento de los autores estudiados en el libro, del mismo modo que la «teoría de la herida y el arco», en lugar de explicar las razones de la actividad artística y literaria, queda como simple pretexto agrupador de los ensayos incluidos en el libro del mismo título, publicado en 1941. Como última peculiaridad se aprecia claramente la radical separación que Wilson establece entre forma y contenido de la obra literaria; su interés primordial radica en el contenido, mientras la forma juega el papel de caparazón, en ocasiones enojoso, que hay que eliminar para llegar al núcleo de la obra. Esta concepción explica el rechazo de la poesía como género innecesariamente complejo o la renuncia de Wilson a tratar de profundizar en el estudio de la naturaleza del lenguaje, pretextando que ésta es tarea que compete a filósofos y psicólogos.

La traducción de Luis Maristany resulta digna, pese a deslices ocasionales como el uso de «balanceado» por «equilibrado» (pág. 13) o el respeto excesivo que muestra por el orden de los elementos de la frase inglesa, y que produce algunas veces una sensación de rigidez en el texto.

Como resumen un libro importante de un autor que en su día gozó de una apreciable popularidad, superior a la de otros críticos más rigurosos y originales, y que por esta circunstancia resulta de obligado conocimiento para los interesados en la cultura norteamericana.—*CARLOS GRACIA BONILLA (Departamento de Lengua y Lingüística Inglesa. Facultad de Filosofía y Letras. MADRID).*

PARA UNA HISTORIA DE LAS MENTALIDADES

Este libro de Arturo Ardao * permite confirmar las líneas fundamentales de su producción y verlas trazadas a lo largo de casi treinta

* Arturo Ardao: *Estudios latinoamericanos de historia de las ideas,* Monte Avila, Caracas, 1978, 221 páginas.

años de labor, pues reúne artículos escritos entre 1948 y 1976. Son trabajos que ha ido alternando con la producción de sus libros, casi todos ellos atingentes a la materia que, con cierta ligereza, suele denominarse «historia de las ideas».

La obra de Ardao, aparte de su contenido de investigación erudita, ha contribuido bastante a desbrozar y afinar tal definición. Por una parte, si la historia es totalidad, es difícil hacerse cargo de una historia zonal que sólo abarque las «ideas». Por otra parte, historiar lo ideal recortado y químicamente aislado de todos sus contextos puede dar en un callejón sin salida: el que lleva a contar la historia de algo que no existe. Por fin, la narración de un devenir donde sólo cuenten los sistemas «ideales» de representaciones conduce, casi con fatalidad, a admitir que las «ideas» tienen un *tempo* propio, un ritmo que no es el del mundo histórico *real* (o sea: no ideal).

Ardao ha preferido siempre estudiar las ideas en situación, sin limitarse a describir los sistemas dominantes y sus relaciones de parentesco, lo cual se reduce a las tesis del difusionismo, es decir, a mostrar las homologías entre tal y cual pensadores, explicando que las ideas de uno provienen de los libros del otro. Importa menos saber qué piensan los hombres en determinada situación histórica que averiguar por qué lo piensan así. Cuenta poco saber que la fuente de tal ideología es cual libro o sistema, al lado de concluir por qué unos hombres determinados escogen, en una situación histórica determinada, tal texto como breviario ideológico.

Estas manifestaciones llevan de la rasa «historia de las ideas» a una sociología del conocimiento o de las creencias, en que se investigan las condiciones históricas concretas en medio de las cuales el conocimiento o creencia se producen, y el entramado histórico que hace posible a los hombres «creer» en determinadas ideas. Se llega, de tal manera, a una historia de las *ideologías* o *mentalidades*. No son meras ideas o sistemas de ideas, sino conjuntos ordenados u ordenables de representaciones, es decir, «ideas» que suponen un «mundo histórico» con el cual se relacionan y del cual toman su auténtica historicidad. El idioma alemán, al acuñar la tan manejada palabra *Weltanschauung*, propone una síntesis: «ver» el mundo es intuirlo, o sea conocerlo inmediatamente, sin discurrir sobre él, pero presuponiendo su existencia como condición previa a la intuición.

Otra línea en la inquietud investigadora de Ardao es el problema de un posible pensamiento latinoamericano. En esto se toca con tópicos antiguos: uno es el de la ausencia de una filosofía latinoamericana; otro es el más amplio de la incapacidad de filosofar en lenguas hispánicas,

aun de filosofar en el mundo latino. La filosofía queda, así, como un atributo casi racial de los pueblos germánicos.

Frente a estas carencias, las respuestas posibles son de dos niveles: una apunta a concretar un pensamiento latinoamericano que sea autóctono y tenga vigencia para los sujetos incluidos en el espacio-tiempo de América Latina. Este historicismo tiene cierta tradición en el ámbito que le pertenece y, curiosamente, recoge las tesis de otro historicismo, también de cuño germánico, como casi todas las cosas que se han dicho en el terreno de la filosofía.

La otra respuesta es negar la posibilidad de un pensamiento «local» y difundir, en el «espacio vacío» cultural de América Latina, las ideas «europeas».

¿Hay una síntesis entre ambas, tal vez como propuesta más que como realización sistemática? El pensamiento es universal, y por eso, precisamente, por la universalidad de sus mecanismos, es pensamiento. Ello no excluye que se ocupe de los problemas particulares y concretos, que son la materia misma de la universalidad. No hay un campo de lo universal distinto del campo de lo peculiar, sino una óptica que torna universal toda problemática peculiarizada. La síntesis «latinoamericana» consistiría en acotar esa problemática sobre el espacio histórico del continente y pensarla con categorías universales, de modo que pudiera ser asequible a cualquier sujeto del mundo en situación de acogerla.

Estas inquietudes, aparentemente teóricas, tienen su correlato perfectamente histórico, dramáticamente histórico, y Ardao lo advierte con claridad en sus estudios sobre el nombre de América y su posible sinónimo, Colombia, así como al recuperar el antiimperialismo de José Enrique Rodó. América Latina no es un continente, sino un proyecto, como imagen futurible de una comunidad de naciones reunidas en términos de un desarrollo común. De otra forma, se reduce a una parte apendicular de los imperios centrales alternativamente dominantes. De modo que «pensarla» supone, inexcusablemente, «hacerla».

Otra mancha temática del libro está constituida por los estudios sobre ideologías dominantes en el siglo XIX, sobre todo la expansión de los positivismos y sus matices regionales, tema que Ardao ha investigado exhaustivamente en otros textos: el darwinismo social y Spencer en el Río de la Plata; Comte, en Brasil y México. Paralelamente, los primeros intentos de distanciarse del positivismo, con apelaciones al espiritualismo, son tratados en los artículos sobre Rodó y Vaz Ferreira.

Las apreciaciones sobre la caracterización filosófica de Rosas también revisten un alto interés historiográfico. Ardao no es argentino y, por ello, seguramente, Rosas es para él «historia» y no «pasado», de modo que puede tomar las debidas distancias. Paradójicamente, esta di-

ficultad para convertir lo uno en lo otro es otra de las pruebas que debe sortear todo buen historiador latinoamericano. Los pueblos del continente, por tener un pasado breve, lo tienen vivo y sufren esta cercanía como una imposibilidad científica. No se puede historiar con placidez algo que se considera del bando propio o del enemigo. Ardao ha hecho lo suficiente para saltar felizmente la valla.—*BLAS MATAMORO (Ocaña, 209, 14 B. MADRID-24).*

"PLIEGOS DEL SUR": POESIA Y POETAS DE ANDALUCIA

VERSOS PARA IMÁGENES CON VOZ.
«PINTURA ESCRITA», DE LUIS ROSALES

Se nos dice: «Iniciamos estos Pliegos del Sur con Luis Rosales, nacido en Granada en 1910, de sobra conocido y aceptado por todos como uno de los mejores poetas españoles en lo que va del siglo.» Pero lo cierto es que la idea de los directores de estos pliegos es mucho más amplia. Antes, en la página anterior, Antonio Hernández y Manuel Urbano han dicho que tras la idea de Francisco Izquierdo, andaluz también, pintor y grafista de reconocida hondura, de patrocinar una colección que salvara del desamparo a la poesía andaluza, joven o reconocida, se lanzaban a una «atención por todas y cada una de las tendencias poéticas que se registran en Andalucía».

Bien editados por Azur en Madrid, este es el número 1 de los Pliegos del Sur. Y hace su entrada en el mundo editorial de la mano de los versos importantes y de la prosa lúcida de un digno representante de esa Andalucía tanto tiempo irrepresentada: *Pintura escrita*, del académico y actual director de *Nueva Estafeta* (maravillada continuación de *La Estafeta Literaria,* de feliz renombre): Luis Rosales.

Me imagino a Luis Rosales arremangándose los pantalones para subir las cuestas de Cercedilla, lugar desde donde crea y recrea un maravillado mundo de poesía y fantasía pocas veces superadas. Recuerdo a Luis Rosales en casa del salmantino Ledesma Criado, entonando una seguidilla y animando a Juan Ruiz Peña a «participar» en el momento de esperanzados lamentos que surge cuando más de dos andaluces se unen bajo el soplo de la amistad y la alegría del alcohol. Y le recuerdo como presencia itinerante de un universo repleto de consternaciones y

esperanzas, aireado por la luz y asesino de las sombras que se cernían otros días sobre esa cultura andaluza de exilios e incompetencias vanas.

Veo *Pintura escrita* como la hábil crítica de un inesperado crítico de arte, Luis Rosales, que sabe mitificar las imágenes con voz de sus preferidos artistas y reflejar en bellos versos o en inquietantes prosas, para hacernos llegar la maravillada palabra de los pintores a que sus versos aluden. Es así como vamos a asistir a la escrutación invulnerada de la obra de, por ejemplo, Pablo Picasso:

Tú eres esa oleada que nos baña
de muerte principiante, esa juntura
de asombro y luz, esa juntura progenitura
de fracaso creador que aún tiene España.

Abre este «pliego» una bella grafía de Manolo Rivera, cuyo mundo pictórico, según Rosales, «es anterior al paraíso», y es aquí el poeta quien posibilita la inserción del espectador de un cuadro en todo un complejo universo de intuiciones y vivencias muy superiores, incluso, a lo imaginado por el artista al concebir y plasmar su obra. Otro tanto ocurriría en el poema «La tierra cayéndose», «escrito sobre un cuadro de Benjamín Palencia, propiedad de Pedro Laín»:

La tierra, ya en los huesos, se hace roca
de mártir y harapiento señorío;
el cielo, muy cercano, es como un río
que refresca el canchal; su luz evoca
una herencia de sed: no se equivoca,
esta tierra es mortal;
el aire frío
cruje quieto y violento dando brío
a un andamio de tierra pobre y loca
que se levanta como puede;
laña
de piedra en el eriel;
tierra que siento
como una llaga en el costado abierta,
brindándome su sed, la sed de España,
la tierra con su sed de nacimiento
que aún conserva la sed después de muerta.

El poeta se sitúa más allá de sus versos, más lejano a la propia expresión poética, y se empeña en una empresa de difíciles asonancias, cual es la de recrear impresionados versos para esas imágenes con voz ante las que posibles sean los sueños, los misteriados encuentros de paisajes y susurros que podríamos encontrar en algunas de las muestras pictóricas de que se nos habla en este libro. Es así como llegaríamos al

poema número 5, dedicado «A Paco Lozano, viendo su cuadro *La resurrección de las algas*»: «Un párpado se abre y va cortando / la tierra lentamente / con su circuncisión: / Es la mirada / del hombre que devuelve / la libertad perdida.»

Y luego esas prosas, llenas de poesía, como una honda meditación en torno a universos más que inventados, solemnizados y mitificados, ese «Retrato para un pintor»: «¿No recordáis que hace muy pocos años la alegría de Madrid era encontrarse con Carlos Lara?», o «Una pintura del origen del mundo», donde hace una culta disección de la pintura de César Manrique...

COMPROMISO (SOLEMNE) CON LA PALABRA. JOSÉ LUIS NÚÑEZ: «DORMIDO PARAÍSO»

Empresa difícil ésta de editar libros de poemas, de pretender universalizar la casi perversa droga del verso y de la belleza. Por eso parece aún más extraño que aún persistan en ciertas sociedades los raros ejemplares llamados poetas, empeñados desde siempre en rubricar un compromiso formal con la palabra.

Y existen. Y siguen escribiendo versos. Y sueñan. Es así como puedan darse circunstancias en las que un poeta de hoy, sevillano, haya inventado ahora un *Dormido paraíso*. El poeta es José Luis Núñez. Sus versos forman el segundo título publicado por los Pliegos del Sur, editados por Azur y codirigidos por Antonio Hernández y Manuel Urbano (Madrid, 1978).

Barriendo cuanto de sensiblero y decadente se ha escrito sobre la patria andaluza, Núñez nos lleva a universos reales donde las gentes que pueblan aquella tierra se ven enfrentadas a cierto grado de adormecimiento, a una suerte de atardeceres y violencias, a esas claudicaciones periódicas que lo configuran, como otro poeta dijera, como «un dolorido sur», pero que también se ve exaltado hacia la lucha, empujado hacia la liberación, argumentando no oportunidades, sino los reales derechos de un pueblo noble que hizo posible una historia pujante y milenaria. Para Núñez, tras una visita a la Hechicera General «de la capital de España / única nigromante con diploma», se hace preciso buscar «la fórmula mágica» para que el paraíso despierte y se pueble de realidades, de campos floridos, de industria, de una identidad tantas veces ignorada... Se hace preciso entonces olvidar viejos aires de farándula y chirigota que existían al «filo de las sombras» y tal vez porque los mismos andaluces los aupaban y aplaudían. Que esa guitarra grite, olvidando promesas y haciendo que «sobre el mar telegráfico del cante» se yerga altiva

una conciencia nacional antes maniatada, perseguida y castigada. Y es entonces cuando el poeta se pregunta: «¿Bajo qué guindo, amigos, / dormita el Sur?», en una dolorida meditación sobre la mísera suerte de quienes durante siglos han vivido un obligado letargo a manera de exilio anterior mal administrado. Esa imagen del «rebuscador de aceitunas» llena de indubitables connotaciones esclavistas y monocordes... Esa imagen que hacían al andaluz un perfecto «Deudor de la esperanza» (léase este poema, aunque no se sea solidario con el resto de los versos del libro). En «Máscaras comprometidas» se dice:

Hace tiempo que estamos aguardando el milagro
locuaz que nos congregue.
Hace tiempo que estamos
pidiéndole a la sangre un manantial más justo
y llevadero.

La «Fábula de la Bella Durmiente» nos da, por fin, el magistral retrato de una tierra dormida pronta a despertarse.

«Razón, vigilia y elegía de Manuel Torre», por Manuel Ríos Ruiz

Tantas veces se ha convertido la poesía en algo mimético y anodino que en pocas ocasiones se da el verdadero valor que unos versos puedan poseer. Y, sin embargo, sin llegar a ridículas exageraciones, deberíamos admitir que la poesía es el más cálido vehículo para transmitir sentimientos concretos o para desmitificar de una vez por todas el hondo dramatismo de pueblos vulnerados o de protagonistas injustamente olvidados.

Bajo el título de «Poesía y cultura en la sangre», y refiriéndome a un delicioso poema desgarrador de Manuel Ríos Ruiz, titulado «Razón, vigilia y elegía de Manuel Torre», decíamos (*Informaciones,* 9-11-78):

«De Manuel Torre dijo García Lorca que tenía cultura en la sangre. De Manuel Ríos Ruiz puede decirse que es poeta mágico y rotundo, tras cuyos versos el universo todo parece hacerse más inmenso y etéreo; poeta que eleva la palabra a la categoría de rito y que hace posible que a su alrededor se reinvente a cada paso una especie de atmósfera cálida y transparente que todo lo transforma y deifica, convirtiendo en poesía los sueños y los gritos, los susurros y las violencias (las violencias, no, porque las violencias no tienen lugar en el apasionado relatar de Manuel Ríos Ruiz), consiguiendo algo que muy pocos consiguen: ser poeta en cada palabra, en cada sentimiento, en cada situación...»

Pero además en «Razón...» (tercer título de Pliegos del Sur) Ríos

Ruiz dice muchas cosas más, grita muchísimos silencios más, profundiza de una manera vital en el complejo mundo de esa Andalucía calcinada y apasionadamente amada por sus hombres a lo largo de los sufridos siglos en que Andalucía, casi misteriosamente, ha ido cobrando una tímida, aunque magnífica, conciencia nacional tantas veces impermitida y malograda en el ámbito irresoluto de lo que han dado en llamar el Estado español, que es una forma tergiversante de definir a un país en el que pueblos de diversos intereses y culturas han de convivir más o menos armónicamente.

En el programa del acto que celebró el centenario de Manuel Torre, donde surgió una Andalucía dolorida y esperanzada, se nos decía que «Manuel de Soto y Loreto, de raza gitana, conocido artísticamente como Manuel Torre, nació en Jerez de la Frontera, en 1878, y murió en Sevilla, en 1933. Está considerado el cantaor flamenco más genial de todos los tiempos, y gozó de la admiración de su pueblo y de los intelectuales de su época». Ríos Ruiz decía aquella tarde en el Salón Cultural Rumasa, y dice en estos «pliegos», aparte de otros decires dramáticamente «lindos»:

Erase Manuel Torre, puro calorró, tallado a buril en abedul, erizada
la piel y su caoba, los glóbulos aglutinando su raza y lejanía,
¡hijo macizo de Jerez!,
heredero ungido de la Mare Seguiriya
y su duro pedernal, corinto el ademán y movimiento, altísima la frente
en su brocal y en su sino, la negra silueta clavada en la cal, perpleja
en los parrales, en las ventas y en los colmaos, patentado cartel andaluz,
vivificador de la alucinación y la jondura, sésamo y pijo del cante.
Había nacido de una profecía.
Undivé lo consiguió,
Undivé que voló
por los majuelos y se arrastró por los tabancos de los soleares sones y martirios,
alzando custodias venencias y cálices catavinos, finos y olorosos sabores de la casta,
acaparando para él la queja, consagrándole el jipío, el vómito austral del alma
[jerezana.

De forma que, como un genio benéfico, aparece Undivé imprimiendo un dolorido amor en la voz y en el sentimiento de Manuel Torre. Su homónimo paisano nos lo recuerda con esa gráfica expresión «La guitarra le esperaba como una madriguera», que nos habla de la soledad de Andalucía toda en la inmensidad de esa violencia que la mantuvo atada, hambrienta, como descalificada para los grandes honores, como insolentemente enmudecida y con un nivel de vida cercano a la desgracia, la tragedia, la muerte... Por eso «Manuel Torre cantaba, asumía toda la savia y lira de su gente», como gritándole a los latifundistas y a los politicastros centralistas todo el desamor de esos habitantes de «la justa

medianoche» que se ha cernido tantos siglos sobre la geografía de más allá de Linares. Y luego, relata Ríos Ruiz, la misma soledad del cantante, del hombre perdido en las honduras de su aterida historia, «Le vieron alejarse un día las torres de Jerez», en una angustiada escenificación de andaluz malherido y patéticamente huérfano, como huérfano sabía su entorno, su paisaje, el desarraigado trabajador de las jornadas angostas y reprimidas...

Manuel Torre nos envila, yayai muerto invicto, el que pasó por este decibelio
cantando convulsiones y amoríos, el padecer de la tierra, celebremos su gloria y rito,
que Jerez entero se haga tablas, tarimas, paraninfos, tronos y púlpitos, rizos y frisos,
que los jerezanos canten, que canten siempre lo mismo, el canto morao y absorto
de Manuel Torre, nuestro idioma de la viña y del cortijo, de la era y la bodega,
del bautizo y de los lutos; jonda manera de hablar en medio de todo el mundo.
Pidamos a Undivé que vuelva, que vuelva Manuel Torre, que se siente y que cante.

Poesía lúcida y desbordada. Mariano Roldán: «Diez nuevos poemas de amor»

En este tiempo de democracias y otros misterios, la poesía parece que va quedando un tanto demasiado olvidada. En esta época de virulencias y terrores diversos, la poesía amorosa parece no tener espacio ni momento. Sólo de vez en cuando un alocado habitante de universos extraños se atreve a dar a la imprenta cálidos versos apasionados, cálidos y magníficos. Este es el caso de estos *Diez nuevos poemas de amor* [1], del andaluz Mariano Roldán.

Dícese en una página a manera de presentación que «Por el camino de la poesía interiorizada, Mariano Roldán (Rute, 1932) se ha hecho un nombre destacado dentro de la más exigente expresión española de las últimas décadas». Pero, además, es necesario reconocer que Roldán no recurre a malabarismos de ningún tipo para lograr palabras de la más exacta belleza e imágenes de la más inquietante filiación.

PAVESAS

Tu sexo negro. Blancas tus caderas.
Tus dos pechos caídos, pero duros aún.
La habitación, pequeña. Tu voz ronca...
Ya nunca más el fuego nos consumirá,
bella mujer, que un día hiciste
pavesas vanas de mi sentimiento;
de mi deseo, hielo contra tus prejuicios.

---

[1] *Pliegos del Sur.* Edita: Azur. Dirigen: Antonio Hernández y Manuel Urbano. Madrid, 1978.

Como en el poema anterior, en los otros nueve que abigarran el libro los versos de Mariano Roldán son como aquellos del poeta que imprime en sus frases la gran ilusión del amor, pero que, a la vez, magnifica los sucesos y los sabe convertir en itinerante sortilegio de promesas y sensaciones, en calurosa manifestación de dulces sensaciones, en una ternura madura y racionalizada, en el ímpetu perfecto del amante y en la ardiente manifestación del inventor de futuros sobre la concreta promesa de las horas compartidas, del tiempo detenido, de las frases nacidas a media voz, violentamente puras, ya que, como dice Roldán en «Pureza», «A despecho de omnívoro prejuicio social / vienes a mí y te amo».

Poemas, sin embargo, reflexivos y mesurados donde se adivina como una latente meditación íntima acerca de un más allá de lo puramente carnal para llevarnos a esa cita de Epicuro que abre el libro: «El cuerpo, en lances de amor, es parte indispensable del alma», y donde Mariano Roldán, el poeta, da una muestra solemne de un buen hacer lírico pocas veces logrado.

Aclaración final

Creo que interesa destacar que Pliegos del Sur se edita por Azur, y aparecen en ediciones no venales de 500 ejemplares numerados. No olvidemos las palabras de sus directores en su «propósito» reseñado en el primer título: «Esta salida, en cierto modo, constituye, más que una mera presencia personal, una manifestación, largamente desautorizada, de la parcela cultural más importante de un pueblo.» Pero también indicaban que se trata de dar a conocer a la poesía y a los poetas de Andalucía, para librar a ambos de «el desamparo editorial que sus intérpretes sufren en relación con los de otras latitudes».

Finalmente, y con la laguna del número 4, aún en prensa, titulado *Dogma,* se anuncia la edición de nuevos títulos con las autorías de Rafael Montesinos, Alfonso Canales, Jesús Montero, Pérez Estrada, Juvenal Soto, José Infante, Antonio Carvajal, Pablo García Baena, Manuel Montero, José Lupiáñez, Francisco Bejarano y Rafael Guillén.

Empresa, desde luego, aplaudible en beneficio de los poetas y la poesía del Sur y en beneficio también de toda una cultura pocas veces reconocida y estimulada.—*MANUEL QUIROGA CLERIGO (Real, 6. ALPEDRETE. Madrid).*

FERNANDO ARRABAL: *Teatro completo,* volumen I. Edición y estudio preliminar de Angel Berenguer. Cupsa Editorial. Madrid, 1979.

Más conocido por sus declaraciones políticas de un tiempo acá, el Arrabal dramaturgo sigue siendo uno de los grandes desconocidos del exilio español. El relajamiento de la censura, la muerte de Franco, las visitas a España, sus artículos y entrevistas en la prensa, el estreno de una que otra de sus obras, nada de esto implica, en última instancia, un verdadero acercamiento a esa obra arrabaliana en general. Especialmente bienvenido, pues, este esfuerzo de Cupsa de reunir el teatro completo de quien encabeza la «alternativa» dramática de los años cincuenta y sesenta frente a la escuela social realista.

Ocho obras tempranas de Arrabal se incluyen en este primer tomo, que va cronológicamente desde *Pic-Nic* a *El cementerio de automóviles* (quizá las dos más conocidas), pasando por *El triciclo, Fando y Lis, Ceremonia por un negro asesinado, El laberinto, Los dos verdugos* y *Oración.* La década de los cincuenta—desde 1952 a 1959, más específicamente—queda así cubierta en este tomo (no deja Berenguer de aludir a la dificultad de precisar fechas en el caso de Arrabal, cuyas redacciones definitivas pueden tardar incluso años; de gran interés sería poder precisar ahora la sospecha de Berenguer y ver hasta qué punto no se fragua este primer teatro conocido de Arrabal en otro desconocido, nunca estrenado ni publicado, que el dramaturgo crea en su época «primitiva»).

Muy útil (y más aún en sus partes polémicas) resulta el estudio preliminar que Berenguer lo dedica a estas ocho obras y a la figura y obra de Arrabal en general. Comienza con una comparación muy atinada entre los destinos personales del dramaturgo y los nacionales de aquella España franquista (excelente ejemplo, por si hiciera falta a estas alturas, de lo errado de cierta escuela literaria, en boga precisamente durante aquellos años cincuenta, que pretendía divorciar obra y vida de un autor). No olvida el crítico de tocar las relaciones entre la dramaturgia de Arrabal y el postismo, el surrealismo y el movimiento pánico (curioso, sin embargo, que no haga uso ni mención aquí de la célebre conferencia de Arrabal titulada «El hombre pánico», conocida por el público español, al haberla incluido José Monleón en *Fernando Arrabal,* de la Colección Primer Acto, Taurus, Madrid, 1968, si bien es verdad que Berenguer no deja de aludir al libro arrabaliano *Le panique).* También detalla las diferencias entre el teatro de Arrabal y el de los realistas socialistas, significando aquél una respuesta aún más radical, una total ruptura con el régimen y la censura franquistas, incluso a nivel de comunicación e inteligibilidad. Luego, cuando Berenguer contrapone radicales y reformistas, asignándoles a los realistas socialistas esta última categoría, el

asunto, que va más allá de lo semántico, entra en polémica. Pretender calificar de reformista el teatro de un Alfonso Sastre, un Buero Vallejo o un Lauro Olmo puede resultar tan inexacto como confundir el radicalismo de Arrabal con un teatro de evasión o un radicalismo de derechas.

Seductora como sea siempre la crítica de Berenguer, tiene momentos, como el recién señalado, en que conviene matizar más ciertos términos y conceptos. Así, para aludir a otro ejemplo, la aceptación por parte del crítico de la tesis política que ve la proletarización de la pequeña burguesía como algo más que factible en la España franquista, bien soportaría mayor análisis en más de un sentido (pese a lo útil que resulta para explicar el caso de Arrabal en general). A favor de Berenguer está la brevedad forzosa de una introducción que no le permite ampliar a veces como sin duda alguna quisiera. A favor también, la seriedad con que suele plantear sus argumentos, que es precisamente lo que da ese carácter útil a la polémica. En contra, su tendencia a autocitarse en excesivo, sin explotar la crítica de otros al máximo. Defecto comprensible, en definitiva, en quien ha manejado y absorbido la obra de Arrabal tanto y tan intensamente.—*EUGENIO SUAREZ-GALBAN (Juan Ramón Jiménez, 7. MADRID-16).*

ALEJO CARPENTIER: *El arpa y la sombra.* Ed. Siglo XXI de España, 1979.

Este «pequeño libro»—al decir del propio autor—es una contribución más lúcida, erudita y, en gran medida, bella a la interminable polémica sobre Cristóbal-Cristobao-Cristóphoros-Colón-Colom-Colombo. Alrededor de 200 páginas le sirven y le bastan a Alejo Carpentier para componer esta *variación* (en el sentido musical del término, como él mismo señala), esta réplica a la grandilocuente obra de Paul Claudel: *El libro de Cristóbal Colón,* adaptado por el propio Carpentier en una tarea mercenaria de su juventud para Radio Luxemburgo (1937), y, en fin, a otro «increíble libro de Leon Bloy, donde el gran escritor católico solicitaba nada menos que la canonización de quien comparaba llanamente con Moisés y San Pedro».

Este libro participa de varios géneros o modos literarios: biografía, mitología, de la mistificación y la farsa y hasta—como se ha subrayado—del auto sacramental. Pero es, sobre todo y por encima de los géneros y formas, una creación literaria hábil, bella casi en todo momento,

libre y en especial amena, que no desmerece del resto—hasta aquí—de la muy importante obra del escritor cubano.

Copiosas bibliotecas se han escrito sobre Cristóbal Colón, y mientras más se escribe, se investiga, se ensaya y se monografía, más se oscurece, se mitifica y se emborrona la misteriosa vida del almirante. ¿Quién fue? ¿Dónde nació? ¿Cuál fue su verdadero *credo y raza,* si es que hay alguno? ¿Dónde reposan sus huesos, si alguno queda? ¿Cómo se llamaba verdaderamente? ¿Fue judío, judeo-cristiano, católico converso, pseudoconverso, cabalista? ¿Fue un diestro cartógrafo, un iluminado, un aventurero genial o simplemente un loco afortunado? A estas minuciosas, ilustres conjeturas, se agregan las aportadas, con todo derecho, ¿por qué no?, por Carpentier: un buscador de oro, un sensual—proclive *delle donne,* como quizá hubiera dicho de él su probablemente paisano el cardenal Alberoni—amante de Isabel *la Católica.* Un hombre del Renacimiento, en fin, tardío en España, de aquel tiempo tan pródigo en artistas sublimes, santos pecadores, cardenales y papas libidinosos, sabios paradójicos, vagabundos geniales.

Cristóbal Colón, en un aspecto o en otro, es reinventado de tanto en tanto. Y este «pequeño libro» de Alejo Carpentier es también el divertido intento de una reivindicación, urdida sobre la base de la tentativa de canonización del gran almirante y audaz agregado de las aventuras eróticas con la católica reina, que vendría a ser de tan insólita y descomunal casualidad como el propio descubrimiento del Nuevo Mundo. En medio de ello están presentes, en todo caso, las otras obsesiones de Colón—y de los poderosos de aquella época (y de casi todas)—, como la apropiación de nuevos dominios, la búsqueda del oro: «... y yo estaba atento y trabajaba de saber si había oro, y vide que algunos dellos traían un pedazuelo colgado en un agujero que tienen a la nariz, y por señas pude entender que yendo al sur o volviendo la isla por el sur, que estaba allí un rey que tenía grandes vasos dello, y tenía muy mucho...». «... Y así partí... para pasar a estotra isla, la cual es grandísima, y adonde todos estos hombres... hacen señas que hay mucho oro, y que lo traen en los brazos en manillas, y a las piernas, y a las orejas, y al nariz, y al pescuezo» (Cristóbal Colón, *Diario de navegación).*

Y del oro, Carpentier le hace decir: «En cuanto al oro, decían que lo había en cantidad. Y yo pensaba que era tiempo ya de que apareciese el divino metal...».

Pío IX—conocedor de aquel Nuevo Mundo, por haber servido a Dios en Buenos Aires y Santiago de Chile, digno sucesor de Urbano VI, «irascible protagonista del cisma de Occidente»—fue quien resucitó y apadrinó la idea de canonizar a Cristóbal-Cristóphoros-Colón. Para ello, cuando no llevaba más de cinco años elevado al trono de San Pe-

dro, «había encargado a un historiador francés, el conde Roselly de Lorgues, una *Historia de Cristóbal Colón,* varias veces leída y meditada por él, que le parecía de un valor decisivo para determinar la canonización del descubridor del Nuevo Mundo», dice Carpentier (pág. 20).

«Lo ideal, lo perfecto, para compactar la fe cristiana en el Viejo y Nuevo Mundo, hallándose en ello un antídoto contra las venenosas ideas filosóficas que demasiados adeptos tenían en América, sería un santo de ecuménico culto, un santo de renombre ilimitado, un santo de envergadura planetaria, incontrovertible, tan enorme que, mucho más gigante que el legendario Coloso de Rodas, tuviese un pie asentado en esta orilla del continente y el otro en los finisterres europeos, abarcando con la mirada, por sobre el Atlántico, la extensión de ambos hemisferios. Un San Cristóbal, Christóphoros, porteador de Cristo, conocido por todos, admirado por los pueblos, universal en sus obras, universal en su prestigio» (págs. 49-50). Esta idea pontificia es el asunto de la primera parte del libro, titulada *El arpa.* La segunda—*La mano*—está narrada por el propio Colón, en los momentos en que moribundo espera al confesor, a quien le rendirá testimonio acabado de la verdad de su vida («Hablaré, pues, lo diré todo», pág. 61). Y aquí, en este trozo del libro es cuando el autor despliega lo mejor de su fantasía en páginas bellamente escritas y en no pocos desenfados desopilantes, como, por ejemplo, este diálogo entre la reina Isabel (a quien Colón llama *Columba)* y el propio Colón, todo esto en tono de una verdadera disputa cuasi conyugal: «Dijo ella: —Embustero, como siempre. —¿Y a dónde llegué yo entonces? —A un lugar que en nada se parece a una provincia de Indias. —En la empresa comprometí mi honor y arriesgué mi vida. —No tanto, no tanto. Si no llegas a encontrarte con ese maestre Jacobo en la isla del Hielo, no hubieses ido a lo seguro. Tú sabías que, *de todos modos,* fuese como fuese, llegarías a una tierra. —¡Tierra de tesoros fabulosos! —Por lo demostrado, no lo parece. —¿Por qué demonios me escribieron apremiándome a preparar un segundo viaje? —Por joder a Portugal—dijo ella mordiendo plácidamente un trozo de mazapán toledano...» (págs. 155-156).

La sombra es el título de la tercera y última parte del libro, en nuestra opinión un tanto sobreactuada. Es la pintoresca descripción del juicio previo a la beatificación ante el tribunal compuesto por el presidente y dos jueces, y como litigantes, el *Promotor Fidei,* fiscal de la causa o abogado del diablo, por una parte, y por la otra, el postulador, que fue el erudito comerciante genovés José Baldi (puesto que el historiador y experto en Colón, conde Roselly de Lorgues había muerto pocos años antes), «experto diamantista—dice Carpentier—, muy con-

siderado y bienquisto en el ámbito vaticano por sus muchas obras de caridad» (pág. 199).

En muchas de estas páginas finales decae el tono y la envergadura del libro, con ciertas concesiones no a lo farsesco, sino a lo casi chabacano, que ni la habilidad ni la erudición del autor logran soslayar. Un final apresurado, creemos, un colofón más chistoso que gracioso, en que si bien decae el tono, de ninguna manera alcanza a invalidar este insólito ejercicio narrativo del gran escritor cubano.—*HECTOR TIZON (Verónica, 8. MADRID).*

ROBERT LIMA: *An annoted bibliography of Ramón del Valle-Inclán.* Bibliographical Series, n.º 4. The Pennsylvania State University Libraries, 1972; 406 págs.; 14 ilustraciones.

Desde unos años, Valle-Inclán es un autor cuya gloria crece, y cada vez más numerosos son los artículos que le dedican las revistas. Sin embargo, las investigaciones bibliográficas no habían seguido la corriente y no estaban al día; se necesitaba imprescindiblemente una bibliografía completa o, por lo menos, puesta a la hora del día.

Por eso, el trabajo de Robert Lima y de su equipo llega a tiempo y será obra útil para los investigadores.

Está dividida en dos partes: las obras de don Ramón y los estudios.

Dentro de las obras, Robert Lima recoge las publicaciones periodísticas, las primeras ediciones, las ediciones contemporáneas a don Ramón, las traducciones y las adaptaciones realizadas por Valle-Inclán, los prólogos, las conferencias, las antologías en las cuales se encuentran fragmentos y las ediciones póstumas. También recoge las traducciones a idiomas extranjeros.

La segunda parte contiene los estudios dedicados a Valle-Inclán repartidos según los distintos géneros: prosa, drama, poesía, estética.

El esquema parece clarísimo y el racionalismo de la clasificación da la ilusión de un libro fácil de consultar. Mientras tanto, la práctica demuestra que es mera ilusión, como lo es lo de la bibliografía puesta al día. Faltan muchas cosas. Así, por ejemplo, no menciona una serie de diez artículos publicados por *El Mundo* en 1908, con relación a la Exposición de Bellas Artes; que el autor de la bibliografía no conozca la existencia de la totalidad de aquellos artículos puede entenderse, ya que aún no han sido recogidos todos; sin embargo, su existencia viene revelada en varios artículos y su consulta está al alcance de cualquiera.

Más grave—e inadmisible en este género de trabajo—es el número de errores e imprecisiones; hasta las hay en la bibliografía de las obras de Valle-Inclán. Así, a propósito de la publicación de *Divinas palabras* en folletín, Lima señala que se publicó en *El Sol* de 1920, sin precisar las fechas; en realidad, *Divinas palabras* se publicó por primera vez en *El Sol,* pero en 1919 (del 19 de junio al 14 de julio). Este error ya se encontraba en las bibliografías anteriores y, al parecer, Lima se contentó con recopiarlas sin comprobarlas. Lo mismo ocurre con *El Embrujado,* cuya publicación está señalada «*El Mundo* (november ?), 1912». Basta con comprobar y dar las fechas exactas (del 25 de noviembre de 1912 hasta el 19 de enero de 1913). Cita un solo fragmento de *La marquesa Rosalinda* en una revista, y son tres, por lo menos, los que se publicaron antes de la edición definitiva. Además, hay errores más dañables para los investigadores futuros, que son errores en las referencias. Robert Lima señala con la fecha del 28 de mayo de 1905 un fragmento de *Aguila de blasón* en *Los Lunes de El Imparcial;* en efecto, a esta fecha, hay algo de Valle-Inclán, pero no se trata de *Aguila de blasón,* sino de *Estella,* capítulo VII; el fragmento de *Aguila de blasón* se publicó al año siguiente. Del mismo modo, da la fecha de julio a un fragmento que es de junio. A propósito de aquellos fragmentos, y ya que se trata de una bibliografía anotada, hubiera podido señalar a qué partes de las obras definitivas pertenecen, citando, por ejemplo, las escenas correspondientes. A propósito de eso, lo que escribe de *Lis de plata* nos parece bastante raro.

En la página 37, tratándose de *Divinas palabras,* escribe: «was begun in 1913 as *Pan divino*», sin más referencias; sería interesantísimo encontrar una huella de esta obra de 1919 ya en 1913; pero, buscando dentro de las publicaciones de 1913 citadas por Lima, no damos en ninguna parte con aquel *Pan divino.* ¿De dónde sacó Lima este informe? ¿Por qué no da sus referencias? Que sepamos, don Ramón habló una vez de esta obra, pero en 1915 (y no en 1913), en una entrevista dada a *La Esfera* del 6 de marzo de 1915: «*Ahora voy a publicar un libro místico que se llama 'La lámpara maravillosa', y luego tengo que hacer una tragedia para la Xirgu, que se llamará 'Pan divino'.*» Dice bien que tiene que hacerla; por lo tanto, no podía estar empezada en 1913, según dice Lima.

Pues bien, estos errores, estas imprecisiones, nos hacen dudar del rigor científico del autor, que no comprobó bastante sus fuentes. Es particularmente grave cuando se trata de las primeras publicaciones, muchas veces no recogidas en libros, que son del mayor interés para los investigadores.

Estos defectos no deben ocultar el mérito de la bibliografía de Lima,

en la cual vienen muchos informes recientes que no estaban en las demás bibliografías. Hay que esperar que Lima la corrija y será un libro imprescindible para la investigación valleinclanesca.—*R. STEMBERT (9, rue des Aubèpines. 6751 ROBELMONT. Bélgica).*

ROBERT JAY GLICKMAN: *The Poetry of Julián del Casal. A Critical Edition.* Gainesville. University of Florida Press, 1976, 1978.

El poeta cubano Julián del Casal sufrió dos desventajas para ocupar un lugar más destacado en las letras hispanoamericanas. La división sistemática de la historia literaria en períodos claramente diferenciados (aunque no siempre justificados por motivos literarios ni históricos) lo ubican en el Modernismo, y allí debe pugnar su nombre por arrebatarle sitios de honor a Martí y Rubén Darío, y aunque al nicaragüense frecuentemente se le coloca por encima del Modernismo, la emblemática importancia del autor de *Versos sencillos* le hacen a Julián del Casal quedar en segundo plano en las letras cubanas de esos años. Además, la segunda desventaja es que falleció a los treinta y tres años, y su obra numéricamente no llega a la monstruosidad de Martí, también desaparecido tempranamente.

Del Casal nació en La Habana en 1863, de padre vasco y madre de ascendencia norteamericana, que murió cuando el futuro poeta contaba solamente cinco años de edad, lo que le produjo un efecto traumático más tarde, al enterarse de que la causa había sido la dificultad del parto. Intentó cursar los estudios de Derecho, pero no pasó del primer año. Viajó a España y Francia, y regresó a La Habana tras la experiencia europea para entregarse a sus experimentos poéticos en un minúsculo apartamento adornado con motivos japoneses y viviendo magramente de corrección de pruebas, al tiempo que anímicamente se alimentaba de la construcción de su poesía. En 1890 escribe *Hojas al viento,* y dos años más tarde, *Nieve,* para no tener la satisfacción de ver impresas sus obras póstumas, *Bustos* y *Rimas,* que aparecen en 1893.

Aunque pueda parecer comodidad de la crítica literaria, lo cierto es que las características de su poesía coinciden con las generales del Modernismo—o al menos con las más frecuentemente aceptadas por el consenso académico-didáctico: elegancia en la forma, uso desaforado de imágenes que borren el peligro posaico, combinaciones métricas sin más limitaciones que la propia experimentación, la alusión constante a otras formas artísticas (la pintura, especialmente), todo ello arropado en un

tono de nihilismo y una actitud de angustia ante la vida—. Artes plásticas y letras se dan la mano en su obra, y el lector—tal como lo demuestra la edición aludida—debe acudir a la ayuda de los expertos en la pintura de época para tener una comprensión cabal de su producción.

Casal debía buscar fuera de las letras y fuera del mundo a su alrededor la inspiración y la compañía que notaba ausente. De él son estas líneas de rechazo: «el polvo que alfombra las calles, el viento cálido que sopla en todas direcciones; los miasmas que ascienden del antro negro de las cloacas, los carretones que pasan rozando las aceras». De todo lo que era el mundo en transformación a finales del XIX huyó Julián del Casal, y especialmente escapaba de los olores y los ruidos, tan presentes en la Cuba finisecular. Personificó la imagen eterna del escritor modernista, arrinconado por una sociedad que no tenía sitio para él, quien a su vez aniquilaba la realidad que le repelía y la transfiguraba en otra lejana. Aunque suena a chiste irreverente, titular un poemario cubano con la palabra *Nieve* es una nostalgia del lugar nunca conseguido, frustración igualada por las *Hojas al viento,* de paisaje parisino. Todos estos aspectos, relatados por los manuales al uso, han sido ahora sistemáticamente enumerados, trillados y explicitados por la edición de Robert Jay Glickman.

Mario Cabrera Saqui había presentado en 1945 lo que hasta la fecha debía considerarse como la edición más completa de las obras de Julián del Casal. En 1963 fueron reproducidas aquellas páginas, sin mayores adiciones, aprovechando los cien del nacimiento del poeta. Glyckman publica en 1966 el primer volumen de su trilogía crítica bajo el título de *The Poetry of Julián del Casal.* Este volumen contiene 44 poemas originariamente incluidos en *Hojas, Nieve* y *Rimas,* además de otros trece dispersos en otras publicaciones. Sin mayores adiciones, la edición propiamente dicha se halla en el segundo volumen de 466 páginas publicado en 1978 y que contiene información adicional sobre cada uno de los poemas, notas introductorias con la historia bibliográfica y las características de cada una de las piezas poéticas, señalización de las variantes y un material ilustrativo que aporta las explicaciones pictóricas a lo aludido por el autor en sus versos. Además se incluyen unos apéndices que son una joya por lo raros y difíciles de consultar para el lector medio: artículos de Varona, Heredia y Hernández Miyares, semienterrados en publicaciones de la época. Una bibliografía cuidadosa y completísima y un índice de nombres convierten este segundo volumen en una pieza de referencia inevitable para todo estudioso que quiera —en cualquier lengua—introducirse seriamente en el examen de Julián del Casal. El tercer volumen es radicalmente diferente—pero no por ello

contradictorio, sino complementario—, pues se trata de unas muestras léxicas con la ayuda de computadores que provocarán nuevos aportes en esta línea científica del análisis literario.—*JOAQUIN ROY (443 Alcázar. CORAL GABLES. Fla. 33134. U. S. A.).*

JOSE LEZAMA LIMA: *Oppiano Licario.* México. Era, 1977.

La aparición de *Paradiso* en 1966 afectó grandemente la interpretación y valoración de la obra anterior de José Lezama Lima, quien, hasta esa fecha, era conocido por muy pocos fuera de su país y reconocido como un gran maestro de las letras cubanas sólo por un pequeño grupo de amigos y discípulos. De 1949 a 1955, Lezama había publicado en su revista *Orígenes* los primeros cinco capítulos de su primera novela. También había aparecido en esta publicación, con el título de *Oppiano Licario* y sin indicación alguna que tuviera relación con el resto de la obra aparecida en la revista, la primera parte del último capítulo de esa novela. A pesar de ello, muy pocos fuera de Cuba conocían la narrativa de Lezama antes de 1966. Julio Cortázar era uno de los pocos fuera de Cuba quienes ya habían «descubierto» a Lezama Lima. Cortázar queda maravillado cuando lee por primera vez la prosa de Lezama: «Hacía mucho que no encontraba en un texto en español tantas de las cosas que busco continuamente en textos ingleses o franceses», le dice Cortázar a Lezama en una carta de 1957. (Véase la *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima,* La Habana, Casa de las Américas, 1971.) Más tarde, el mismo Cortázar y otros escritores hispanoamericanos le «descubren» a Lezama a los lectores hispánicos que ignoraban la consecuente labor estética de este poeta cubano. Tras *Paradiso* todo cambia para Lezama. Entonces, como dice Armando Alvarez Bravo, «... todo lo que escribió, lo que hizo día a día, obstinadamente, / porque así fue como... trabajó, sentado / en la enorme butaca que mira al comedor repleto de cuadros, / nos extraña y nos golpea con su intrincada oscuridad, / con sus enlaces luminosos, que nada tiene que ver / con los grandes combates, con los rostros contra el viento, / con la acometida del toro, y sí con la vehemencia del buey, / con su majestuosa seguridad, con la resistencia / de ciertos animales antediluvianos en peligro de extinción». De momento, el laboreo persistente y contra la corriente queda iluminado y distorsionado por *Paradiso.* Esta interpretación de la obra de Lezama es válida, ya que él mismo considera este libro la culmina-

ción de su «sistema poético del mundo», pero también es injusta, porque altera la perspectiva del desarrollo de toda su obra.

Tras la muerte de Lezama Lima aparece su segunda novela, *Oppiano Licario*. Esta correrá la misma suerte que el resto de la obra lezamiana: la crítica no la verá como una pieza independiente, sino como un apéndice, una secuela de *Paradiso*. Esta visión se justificará aún más que en el caso de la obra anterior a su primera novela. Varios factores justifican esta interpretación. En *Oppiano Licario* los personajes centrales ya habían aparecido en la novela anterior. Muchos de los planteamientos estéticos que se hacen en la nueva novela son continuaciones de debates ideológicos presentados en la obra anterior. Ideas, motivos e imágenes de *Paradiso* se desarrollan en *Oppiano Licario*.

Es difícil por ello tratar de evaluar *Oppiano Licario* como obra independiente. No sólo la consciente elaboración del texto como continuación de la obra anterior determina esa dependencia, sino que el carácter fragmentario de la obra, que obviamente está sin terminar, impone sobre el lector la necesidad de examinarla y evaluarla a la luz de *Paradiso*.

Oppiano Licario no puede ser leída como cualquier otra novela. Si Lezama la hubiera terminado entonces se podría evaluar como un texto cerrado, independiente, autosuficiente, como debe ser toda buena novela, aun las «obras abiertas». Pero *Oppiano Licario* es un fragmento. Más que en unas ruinas, al leer la novela hay que pensar en un monumento inacabado. Por eso tendemos, según vamos leyendo, a terminarla. Lo que Lezama llegó a terminar es suficiente para llevarnos a especulaciones más o menos seguras sobre lo que hubiera sido el libro de haberlo podido acabar. Pero ningún esfuerzo mental de ningún lector podrá completar la obra, que será siempre un enigma literario. Debemos vencer la tentación de completar *Oppiano Licario*. Hay que tomar el libro por lo que es: un fragmento de novela, no una obra revisada, pulida, acabada. Nunca debe el lector olvidar este hecho. De lo contrario su lectura será injusta.

Oppiano Licario es un muestrario, ideológico y estilístico, de toda la obra de Lezama. Cualquier página del libro ofrece ejemplos de una prosa innovadoramente poética, llena de imágenes que dicen más por el sobresalto estético que produce en el lector que por lo que pueda revelar de la trama o del contenido de la novela.

> «La gente allí teje el tiempo a su manera, ganso atolondrado, y transporta la tarde y la noche como una columna arrastrada con un jadeo que no se logra disimular» (pág. 52).
>
> «El loro ironizaba bizarramente con su caperuza de siete colores descompuestos en el prisma, al mecerse en su arco de cobre arañaba a la impasible niña de los ojos» (pág. 123).

«El tiburón es el demonio guardián del agua, los temerarios que se pasean por el paraíso acuoso o no son mirados, o si lo son, la mirada es irrepetible, es más rápido su poder destructor que la rapidez de su mirada» (pág. 203).

Los paralelismos de esta prosa con la poesía del mismo autor son evidentes:

Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo...

Lo coronó con números la muerte
y amenazas de grietas la alborada
de la pluma, verde y fácil, espejada
en un rincón que pájaros divierte.

Un gran tiburón de plata,
en verdad son tan sólo tres millones de hormigas
que en un gran esfuerzo que las ha herniado,
pasan el tiburón de plata, a medianoche,
por el puente, como si fuesen otro rey destronado.

Más que coincidencias entre prosa y poesía hay que hablar de identidad. Lezama no es monótono ni tiene un repertorio limitado de imágenes que repite por agotamiento. No. En Lezama se repiten las imágenes poéticas, con variantes, porque para este autor toda su obra es un solo texto poético unificado por el deseo de alcanzar una visión trascendente del mundo a través de la imagen poética. Por ello, si se acepta desde la primera página de *Oppiano Licario* que lo que vamos a leer no es una novela, sino una suma de imágenes, se podrá disfrutar a plenitud esta obra. Todo lector de *Oppiano Licario* tiene que estar consciente de su carácter fragmentario y dependiente.

Lezama Lima no es un autor que convence a su lector plenamente con una sola obra. Cuando se lee *Cien años de soledad, Rayuela* o *Ficciones* el lector queda convencido de que García Márquez, Cortázar y Borges son autores de gran valor y que cualquiera de sus obras puede leerse independiente del resto de su producción. La lectura de un poema, de un ensayo, de un capítulo de *Paradiso* nos prueba que estamos frente a un autor de un inmenso talento poético, pero no ante un gran autor. Sólo cuando se persiste y se lucha con varios textos de Lezama se llega a la conclusión de que ese caudal poético forma parte de un todo mayor, ordenado para ser visto como una unidad que tiene sentido sólo como sistema. En Lezama ninguna parte es mayor que el todo. Más aún, ninguna parte es independiente del todo. Menos lo es *Oppiano Licario,* libro que por necesidad habrá que ver a la luz de la obra anterior de Lezama Lima.—*EFRAIN BARRADAS (Spanish Department. University of Massachusetts. Harbor Campus. BOSTON, Massachusetts 02125. U. S. A.).*

GOYA EN LA POESIA

DE VARIOS AUTORES. COMISION ORGANIZADORA DEL HOMENAJE A GOYA. ZARAGOZA, 1978

La España desgarrada y asombrada que vivió un tiempo desgarbado y quimérico tuvo un testigo de excepción: Francisco de Goya y Lucientes. Por su pincel pasó todo el terror de un pueblo asolado por la invasión y la mentira, todo el drama de una histeria colectiva y desgraciada.

Al cumplirse los ciento cincuenta años de la muerte del hombre que supo retratar, con todo el dolor y toda la hermosura de la tragedia, aquellas jornadas doloridas, se reunió en Zaragoza un grupo de españoles y decidieron rendir el homenaje de amor y gratitud de todo un pueblo hacia el ser genial, místico de incalculadas bellezas y testigo de una guerra insospechada y cruel.

Ciertamente, no han sido demasiados los homenajes que se le han rendido a Goya con motivo de tal aniversario, pero en un delicado libro queda una colección de poemas que hablan del valor de un pueblo y del arte de un pintor inigualado.

Como pórtico a los versos se nos indica que: «Estos poemas conmemorativos del CL aniversario de la muerte del genial pintor de Fuendetodos han sido editados por la Comisión organizadora del homenaje a Goya y patrocinados por la Caja de Ahorros de la Inmaculada.»

Una bella estampa española aparece en la portada del libro, enmarcada en oro, y tras otra muestra goyesca aparecen los versos de los diferentes autores que han contribuido al homenaje escrito, siendo el primero de los poemas el de Benedicto L. de Blancas, dedicado sencillamente «A Goya»:

Como un alto fanal de fuego y viento
tu nombre entre los nombres se enarbola
y es una rabia y una fe española
que asume su bravura y su tormento.

Pincel sublime, aragonés violento,
tu látigo fustiga y aureola
cuanto vibra y vislumbra y cuanto asola
el cuerpo de la Patria macilento.

Pintas las majas, que a la luz relatan
la hermosa esplendidez de 'unas' mujeres;

en negras tintas de grotescos trazos
el reino de los vicios mercaderes,

y pintas los horrores de la guerra
donde unos mueren, mientras otros matan...

Pintas a aire genial y a garrotazos.

Antonio Castro y Castro habla de Goya como «manantial de la luz y de las sombras», mientras que para Mariano Esquillor Gómez la pintura del aragonés es «Armonía precisa, / infinito, / belleza, / principio, / fin, todo eterno», y José Antonio García Pérez, en su «Aquelarre», medita que «un orgasmo de furia turba el Universo», y en «Pincelada» nos habla de «Agonía de sed y rebeldía indestructible, firme y fecundante».

Del libro *Luz sonreída. Goya, amarga luz,* el poeta Ildefonso Manuel Gil ofrece los versos de «Palabras entreoídas en el autorretrato de Goya» («Abierta la camisa, pecho al aire / de la vida total en duelo y fiesta, / un desmedido afán de soledades / y un descreído amor por cuanto alienta»), y en «Goya: tallo sediento de Aragón», Luciano Gracia musita: «Tu aliento entre nosotros / hace viva la imagen de tu imagen que brilla, / cegadoramente, en los ojos inmarchitables / de la piedra.»

«El sordo de Fuendetodos» es el poema de Guillermo Gúdel, y en él se dice: «Retrató cuanto vio porque no oía. / Solamente miraba, comprendía / que el mundo era más sordo que su oído», mientras que Angel Guinda nos recuerda que «La luz es una ráfaga de ojos», en «Goya, gesto de insurrección», y Gustavo Adolfo, dedicando «Dos sonetos a Francisco de Goya y Lucientes», dice:

Aragonés, pintor, sordo y genial;
terco, rudo, feroz, independiente,
talla fue su pintura que, esplendente,
con pinceles prendió llama inmortal.

En «Cabo de año», Jesús de la Hoya reflexiona «A solas con la luz / ya sólo al sol oías», y Miguel Luesma Castán, en «Goya: *Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808* (figura central)», exclama:

Qué bravura, qué espanto. Parecía
fósil león de trágica melena.
Faro radial, su desnudez serena
sobre la hoguera de la Patria ardía.

El «Boceto para un retrato», de José Molina Oltra, nos habla de «Cómo eludir el tópico del bronco / carácter de un espíritu indomable, / y el sordo genial y más notable / rama de aragonés humilde tronco», así como Fermín Otín Traid, en su primer poema titulado «Agua-

fuerte. El sueño de la razón produce monstruos», advierte que «la lúgubre noche / tiene un tinte morboso de siniestro aguafuerte», y en «Dormida la razón» comenta: «En tu maja desnuda fue apresada / la gracia superada.» La modesta contribución del autor de estas líneas tiene lugar con el poema titulado «Y fue Goya»: «Cuántos trozos de España / tirados por los suelos, / y cuánta sinrazón (antes grandeza)...»

José Antonio Rey del Corral ofrece su «Homenaje a Goya» del libro *Tiempo contratiempo:* «Aquí desesperanza es lo que sobra. / Aquí se desespera hasta el allegro», y se cierra el volumen con el soneto de Alfonso Zapater titulado «Goya del silencio», que reproducimos íntegro:

Explosión del silencio en los colores,
divino sordo Goya. Canto al viento
de tu tierra y mi tierra en movimiento,
con el brío nacido en los amores

de la hondura elocuente. Resplandores
de la oscura tiniebla. Yo te siento
pasajero de luz en el tormento
del dolor que agoniza entre dolores.

Caminante del sueño luminoso
en el grito sin voz de la conciencia.
Tú lo sabes, Francisco, en el reposo
de la azul tempestad, en su cadencia,
con el rayo rasgando, poderoso,
tu silencio preñado de elocuencia.

M. Q. C.

EL FOLKLORE CHILENO

ORESTE PLATH: *Folklore chileno.* Ed. Nascimento. Santiago. Chile, 1979.

— *Lenguaje de los pájaros chilenos. Avifauna folklórica.* Ed. Nascimento. Santiago. Chile, 1976.

— *Geografía del mito y la leyenda chilenos.* Ed. Nascimento. Santiago. Chile, 1973.

El apogeo del costumbrismo romántico, por una parte, y por otra el gusto por los estudios del natural, propio del realismo de la segunda mitad del siglo XIX, contribuyeron al auge de los estudios folklóricos.

En España el iniciador de estos estudios fue Antonio Machado Alvarez, el creador de esa serie de once volúmenes, hoy agotada, y digna de una reedición, que lleva el título de *Biblioteca de tradiciones populares.*

En toda Europa grandes maestros e investigadores se dedicaron a la recopilación folklórica. En algunos países los estudios de folklore y etnografía han tenido continuidad más o menos intensa (culminación en Bolte-Polívka y Stith Thomson), a excepción de España, donde únicamente destaca la figura de Julio Caro Baroja «y su labor ingente y solitaria» [1]. No hay cátedras de folklore, no hay apenas apoyo a esta investigación, no obstante existir en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas una sección dedicada al estudio de las tradiciones populares.

Sin embargo, el actual interés por los estudios de sociología vuelve a llevarnos hacia el estudio de las manifestaciones folklóricas, en tanto éstas son demostración y prueba de una sociedad específica. Al mismo tiempo, el interés hacia las formas populares de literatura en su manera oral, y la valoración de esta clase de literatura [2], nos vuelve a atraer hacia el folklore, no obstante la negativa de algunos críticos y profesores de negar la calidad literaria a lo folklórico, precisamente por ser oral, argumento que se puede refutar con facilidad, ya que mucho de lo que hoy se considera literatura antes fue oral: romances, coplas, cancioneros, cuentos. Pero ahora no se trata de demostrar que el folklore es literatura.

Si es grande el abandono de los estudios folklóricos en España, no es así en tierras americanas donde existen asociaciones, cátedras y numerosas figuras de prestigio internacional recopilan y estudian la riqueza folklórica de su país.

En Chile hay que destacar la obra de Oreste Plath (1907), durante varios años director del Museo de Arte Popular e incansable recopilador de la variedad folklórica de tan vasta geografía. Digno sucesor de Julio Vicuña Fuentes, de Ramón Laval y de Yolando Pino Saavedra, desde hace más de cincuenta años, Oreste Plath trabaja con tenacidad en la búsqueda del tesoro folklórico.

El libro de *Folklore chileno,* en su quinta edición, es un monumento de investigación, de gracia, de sorpresa y de riqueza idiomática. En su gran curiosidad y capacidad de observación, empieza O. Plath por presentarnos los personajes populares chilenos, como el *roto,* el *huaso* (hombre campesino a caballo), el *motero,* vendedor de mote (trigo y maíz cocido), los músicos callejeros, tal como nosotros los hemos visto

---

[1] Julio Caro Baroja: *La estación del amor,* Ed. Taurus, Madrid, 1979.

[2] Italo Calvino: *Fiabe italiane,* Einaudi, Torino, 1956. Trad. *Cuentos populares italianos,* Ed. Librerías Fausto, Buenos Aires, 1977.

Serafino Amabile Guastella: *Le paritá e le historie morali dei nostri villani.* Introduzione di Italo Calvino, Rizzoli, Milano, 1979.

en los *chineros* del Muelle Prat de Valparaíso; el *baqueano,* etc... Su mirada se fija luego en el folklore urbano y en los letreros en los servicios de ómnibus y en las casas comerciales. No ha poco nos llamaban la atención en Santiago los nombres gigantescos de Inaudito, Insólito, dados a dos grandes comercios del centro de la capital.

A continuación, O. Plath se detiene en las tradiciones, como son los entierros, cuevas de aquelarre y casas misteriosas de esas que todos conocemos alguna, y que han servido de inspiración a tantos cuentos fantásticos; recuérdese el de *La casa vacía,* de E. T. A. Hoffmann.

Las faenas camperas son descritas en sus fiestas criollas, rodeos, domaduras, caza del cóndor y caza de la vicuña, la vendimia y el pisar la uva, al compás y ritmo de esta curiosa canción, en diálogo entre el jefe y los pisadores:

—Caballero don Perote.
—¡Andajayalá!
—Pise usted más fuerte.
—¡Andajayalá!
—Hijo de mujer mañosa.
—¡Andajayalá!

Y la faena del pajarear o cazar pájaros, con sus diferentes gritos:

¡Guaaaa... pájaroooo!
nico, nico,
no le comay
el trigo al rico.

*

¡Ah!, pico, pico, largo,
no le comay el trigo
a don Abelardo.

En el capítulo de los juegos, O. Plath se extiende acerca de los juegos de la época colonial, como la rayuela, el tejo, el volantín, la pelota, el trompo, el boliche, la cucuña, la tabla, las riñas de gallos, el gallo descabezado y las carreras en pelo. Aquí es donde la riqueza idiomática se manifiesta de modo más evidente. Plath recoge los distintos nombres que se dan en América al juego de la rayuela, por poner un ejemplo. En Argentina se llama rayuela, tejo, luche, gambeta, aeroplano, caraco; en Bolivia, tuncuña; en Brasil, academia, aviao, amarelinha, caracol; en Colombia, rayuela, solosa, caroza; en Cuba, arroz con pallo, tejo, caracol, miquiriquí, quían pisao; en Ecuador, rayuela, ficha; en El Salvador, peregrina; en México, tejo, pijeje; en Panamá, corcojita, rayuela;

en Santo Domingo, trucamelo; en Uruguay, rayuela, teja; en Venezuela, rayuela, la gruya.

A lo largo de todo el libro O. Plath se interesa por los chilenismos y asimismo hace un catálogo de palabras de origen quechua, aymará y araucano.

El folklore infantil está estudiado con especial atención, tanto las burlas y dicharachos como los cuenta, trabalenguas, desafíos, pegas, cuentos de pega, cuentos de nunca acabar, inscripciones que los niños ponen en los libros, *matutines* y *chacharachas,* que son los versos que preceden a la narración de los cuentos chilenos, muy característicos de este país, y los sobrenombres o apodos. El comentario de esta parte del libro merecería ser más extenso.

El folklore religioso, con sus fiestas de Semana Santa, la Cruz de Mayo, San Antonio, la noche de San Juan y la procesión de San Pedro, es capítulo curiosísimo, así como el dedicado al folklore musical, con la mención de los instrumentos indígenas, y el estudio de las danzas populares pascuenses, araucanas y de Chiloé. A esto se añade una coda final de cantares de Navidades, villancicos y *arrupatas* que son nanas y canciones de cuna.

Resultado de sus continuos viajes para estudiar el arte popular, el habla, la comida y el folklore en general es el libro del *Lenguaje de los pájaros chilenos,* al que el autor califica de «avifauna folklórica». Oreste Plath traza numerosas semblanzas de pájaros y traslada sus cantos y trinos, como en el caso del *chincol,* cuyo canto es:

i-tio-chiu-chiu-trri.

Y el pueblo lo interpreta como:

¿Han visto a mi tio Agustín?

mientras los niños cantan:

Chincol, Chincol,
zapato de charol;
pícale Chincol,
zapato de charol...

Desde Aconcagua hasta las islas Guaitecas se extiende el *pitihue,* pajarito pequeño que vive en los bosques. *Pitihue* se le dice al niño pequeño y encanijado, y el adjetivo *apitihuado* es sentirse con el corazón oprimido y abatido.

Si Leopoldo Lugones en Argentina cantó en bellas semblanzas poéticas a los pájaros argentinos, O. Plath los describe y señala sus cantos

y elementos folklóricos en torno a ellos, y además de nuestros pájaros y aves conocidas, como la tórtola, la golondrina, el jilguero y la paloma, vemos y oímos al *chirigüe,* al *fio fio,* a la *tijereta,* al *picaflor,* al *huez-huez,* al *pequén,* al *traro,* al *choroy,* al *huairavo* y al *ñandú* del Norte. En una especial jaula de pájaros o pajarario nos muestra a la *burreta, al tococo,* al *raiquen,* al *chai,* al *pilque,* al *ñanco,* al *deñ* y al *uncao,* en riquísima nomenclatura, con una también rica tradición de leyendas y cuentos de pájaros. Cierra el libro dos capítulos especiales, uno sobre «Las aves en la canción popular», con ejemplos tan interesantes como *La cueca de los pájaros* y el corrido de *Salió el chercán una tarde,* y otro, «Las aves y los poetas populares», y un inventario final de creencias y ornitomancia y un registro ornitoterápico, con una completísima bibliografía.

En sus minuciosos recorridos por la «loca geografía» de Chile, para decirlo con palabras de Subercasaux, O. Plath escribe su *Geografía del mito y la leyenda chilena,* en el que el autor recopilador nos ofrece un material recogido de viva voz y de versiones entregadas por escritores. O. Plath empieza por afirmar que le merece igual respeto la relativa inexactitud de un texto mitológico que la exactitud relativa de un texto histórico. Y a continuación sintetiza su propia obra: «En esta Geografía se han ordenado mitos pascuenses de la isla chilena etnoarqueológica que proporciona una gravitación polinésica; araucanos, que dan a conocer la genealogía de sus deidades, con la explicación de los atributos particulares de cada uno de ellos; los chiloenses, con personificaciones constituidas con elementos que dicen relación con salud, enfermedad, muerte, y animales que conforman un bestiario fantástico; y la cosmogonía de la cultura patagónica, con sus espíritus del mal y del bien, con sus sueños y presagios, con sus genios poderosos que maniobran a su arbitrio a los hombres y a los elementos naturales.» Lagos, ensenadas, cerros, montañas, ríos, bosques, volcanes tienen sus propias leyendas. Aparecerán seres extraños como las *onas,* habitantes de la Luna; los *traucos,* mitad hombre mitad gnomo enano; *fiuras,* monstruos horribles; *millalobos,* hombres de un solo brazo que están sentados en una piedra bajo el mar; *pincoyas* o sirenas; *invuches,* seres humanos deformes que llevan la cara vuelta hacia atrás, y *peuchos* brujos. La aparente realidad esconde otra realidad fantástica y maravillosa, elaborada por la mente popular, transmitida a través de los siglos por tradición oral, y todo esto no es simple superstición, sino capacidad creadora que debe ser cuidadosamente recogida.—*CARMEN BRAVO-VILLASANTE (Arrieta, número 14. MADRID-13).*

DOS NOTAS SOBRE VALERA

JUAN VALERA: *Pepita Jiménez*. Edición, estudio y notas de Luciano García Lorenzo. Editorial Alhambra, Madrid, 1977; 236 págs.

Don Juan Valera ha sido, y es, autor que goza de un numeroso público lector. Así lo podemos comprobar por el interés crítico que, desde su irrupción en el ámbito de la creación literaria, ha despertado en el mundo de las letras—en particular, en las hispánicas—, y constatar, a su vez, por el desvelo con que los diversos grupos editoriales han cuidado de su obra.

El profesor García Lorenzo ha preparado la presente edición con un rigor envidiable; ningún elemento, por nimio que parezca—formal o léxico—, ha quedado fuera de la atenta y minuciosa mirada del investigador. Creemos que, en todo momento, el profesor García Lorenzo ha tenido como norte en su investigación hacer asequible al gran público el legado cultural y estético que representa *Pepita Jiménez,* sin que ello signifique obviar presupuestos críticos.

La perfecta simbiosis de ambos presupuestos es el primer gran fruto de la presente edición y, a tal respecto, hacemos nuestras las palabras que, como reclamo editorial, figuran en la contraportada: «Pero *Pepita Jiménez,* que cuenta con excelentes interpretaciones críticas, precisaba ser anotada adecuadamente a causa de su riqueza léxica y por la necesidad de evidenciar las referencias culturalistas, literarias, bíblicas, etc., que se ocultan bajo una historia en apariencia sencilla. La presente edición precisa minuciosamente todas esas referencias y la función que tienen en la novela...»

El «Estudio preliminar», magistralmente condensado—las ambigüedades no tienen en él cabida—comprende: «Introducción», «Perfil biográfico»—breves, pero sustanciosas pinceladas de la ajetreada vida de don Juan Valera—, «La obra de Valera». Sinópticamente, y en armoniosa conjunción, don Juan Valera aparece analizado en su doble vertiente de crítico y creador de la literatura. Luciano García Lorenzo, con lucidez sintética, nos precisa las características más sobresalientes y, por ende, generales del quehacer literario de Juan Valera. *Pepita Jiménez:* «La primera y más importante novela de Valera se publicó en 1874, cuando el escritor tiene cincuenta años, primero en la *Revista de España,* de marzo a mayo, e inmediatamente en volumen. Las ediciones, a partir de este momento, se han sucedido continuamente, y las traducciones se han ido multiplicando» (pág. 23).

El profesor García Lorenzo analiza detalladamente las principales

ediciones que hasta el presente han partido de *Pepita Jiménez,* tras lo cual nos presenta una bibliografía selecta, que tiene la particularidad de incidir exclusivamente en la obra anotada.

La edición que ha servido de punto de partida a la presente es «... la primera de 1874, publicada en la *Revista de España,* teniendo en cuenta también la primera aparecida en libro, en 1875, y las posteriores en vida de Valera» (pág. 47). Asimismo es de destacar que la presente edición cuenta con el magnífico prólogo—vademécum indispensable para la comprensión ideológica de Juan Valera—con que se vio ampliada la edición de 1886.

No quisiéramos poner punto final a nuestra recensión sin señalar el número de notas (371)—bien seleccionadas y mejor anotadas—que el profesor García Lorenzo ha vertido a lo largo del estudio: «... dado que esta edición se dirige a un público escolar amplio, he preferido explicar en notas algunos términos que a un lector culto pueden resultarle, en principio, inteligibles sin dificultad. He de añadir, además, que para la puntuación se ha tenido en cuenta la primera edición y la lectura de otras posteriores» (pág. 47).

Sólo nos queda añadir que la presentación del volumen, por su formato y tipografía, es excelente.—*J. S. L.*

JUAN VALERA: *Genio y figura.* Edición de Cyrus DeCoster. Cátedra, Madrid, 1975; 273 págs.

El profesor Cyrus DeCoster, buen conocedor de la obra de Juan Valera—no en vano es autor de una excelente bibliografía sobre don Juan Valera [1]—, y la Editorial Cátedra nos ofrecen una pormenorizada edición de *Genio y figura,* obra que, con su aparición, originó un cierto escándalo y que «con *Pasarse de listo* es la novela de Valera que ha suscitado menos interés por parte de la crítica. Este es el primer trabajo reciente que estudia la novela con cierta extensión» (pág. 12).

La edición comienza con una semblanza de la vida de Juan Valera, entroncada siempre en su proyección literaria. No es—queremos apuntar—una biografía a la usanza tradicional, sino que DeCoster nos va situando el perfil humano de Valera por medio de los hechos literarios; la sobriedad preside la exposición biográfica.

[1] Bibliografía crítica de Juan Valera, C. S. I. C., Madrid, 1970.

«En la época moderna de especialistas Valera se parece más a un hombre del Renacimiento. El se interesaba por todo. Aristócrata culto y conversador chispeante se movía en los círculos sociales y literarios más distinguidos. Fue diplomático, político y periodista, aunque, naturalmente, es como escritor como nos interesa más. En el campo de la literatura cultivó todos los géneros: la poesía, el cuento, el teatro, la crítica y la novela, y ganó un puesto de honor al menos en los últimos dos» (página 20).

El autor de la presente edición analiza, sucintamente, la novelística de don Juan Valera, deduciendo consideraciones de tipo general: elementos autobiográficos; escenarios, temas y personajes de sus experiencias; el amor; el tema del viejo y la niña; la ilegitimidad, etc.

A diferencia, y como nota discordante, *Genio y figura* se diferencia del resto de su producción en tema y ambiente. Valera se sirvió de sus viajes y experiencias diplomáticas para el escenario: Río de Janeiro, Lisboa, París. «*Genio y figura* tiene fallos; pero, al mismo tiempo, es una novela interesante, en gran parte porque es diferente de las otras de Valera en cuanto a tema, ambiente y técnicas novelísticas» (pág. 46).

Cyrus DeCoster nos sitúa, con rara habilidad, la novela en su entorno ideológico, y al mismo tiempo deduce las posibles contradicciones en que a lo largo de la novela pudiera haber caído Rafaela, su protagonista, como prototipo del que se sirve Valera para exponer su tesis. No olvidemos que *Genio y figura* es una novela de tesis.

«Rafaela, la demimondaine, que sigue pecando después de su casamiento, es una figura original en la literatura española de esta época, pero como novela, *Genio y figura* tiene sus puntos débiles» (pág. 45).

Una bibliografía selecta y pormenorizada, tanto de la obra de Valera en su totalidad como de *Genio y figura,* incluyendo las ediciones principales que sobre ésta se han llevado a cabo, deja el paso expedito a la novela, que en la presente edición figura con la «Posdata» que Valera añadió a la edición de 1897 (Madrid, Fe).

El autor de la presente edición no ha escatimado anotaciones al entender que, dado el ambiente cultural que envuelve la novela, su ausencia dificultaría enormemente una buena lectura de la novela.

«Otra característica de Valera es intercalar en sus obras alusiones literarias, históricas, bíblicas y clásicas, generalmente acompañadas de una nota exagerada o incongrua, de ahí la ironía que encierran» (pág. 44).

JESUS SANCHEZ LOBATO (Valderrodrigo, 82. MADRID).

EN POCAS LINEAS

BLAS MATAMORO: *Diccionario privado de Jorge Luis Borges.* Editorial Altalena, Madrid, 1979.

Es posible que no exista en la historia de la literatura otro escritor que tantas veces haya sido acribillado a preguntas como Jorge Luis Borges, y también es casi seguro que no existe otro que se preste a tantas entrevistas periodísticas (muchas veces triviales) como él. Como sostiene Blas Matamoro en el prólogo, en los últimos tiempos de la Argentina, «Borges asumió el rol de una suerte de oráculo nacional, de gran anciano del clan que todo lo sabe y sobre todo puede opinar, desde las prosas de Kipling, que lo apasionan, hasta la cotización del dólar, que lo deja casi indiferente». El resultado ha sido un cúmulo de opiniones sobre los temas más variados que ha generado—además de oleadas de estupor, admiración o rechazo—un archivo de definiciones, epigramas y *boutades,* en el que siempre brilla el talento. La arbitrariedad, el humorismo y la corrosiva ironía suelen mezclarse por su lado, con sentencias en donde el rigor y la metafísica son también un hábito.

Matamoro se ha encargado de recopilar algunas de esas numerosísimas definiciones u opiniones borgeanas desparramadas a lo largo de los años en diarios, revistas, conferencias y prólogos. Así ha agrupado diversos temas: Argentina y los argentinos, Arte, Buenos Aires, Cine, Escritores, España y los españoles, Filosofía, Historia, Idioma, Judíos y antisemitas, Libros, Literatura, Naciones y pueblos, Política, Premio Nobel, Real Academia, Religión, Sociedad y Tango. Este conjunto acerca al lector a una parte importante de los temas alrededor de los cuales giran las entrevistas periodísticas, el cual si no es el mundo auténticamente borgeano, al menos es el que lo ha transformado en una auténtica *vedette* cultural, casi un producto de consumo.

Podrá advertirse, por ejemplo, que algunas de sus opiniones más ácidas, Borges las refiere a sí mismo y que es el más severo crítico de su propia obra. Así desliza con humor: «No sé qué va pasar el día en que se den cuenta de que no soy un escritor», o insiste: «Soy el primer asombrado por mi renombre, documentado por un cúmulo de monografías y polémicas. Siempre temí que me declararan un impostor o un chapucero o una singular mezcla de ambos». Sin embargo, no faltan burlas a sus epígonos: «Los imitadores son siempre superiores a los maestros. Lo hacen mejor, de un modo más inteligente, con más tranquilidad. Tanto que yo, ahora, cuando escribo, trato de no parecerme a Borges, porque ya hay mucha gente que lo hace mejor que yo».

Tampoco escasean en la recopilación ciertas falsedades a las que Borges es tan afecto: «No he leído un diario en toda mi vida», por ejemplo. Otras veces ironiza sobre sí mismo: «Me aplauden en Tandil y en Nueva York. Claro, ¡quién no aplaude a un viejo ciego!»

También se han recogido sus arbitrariedades reaccionarias que le hacen decir, por ejemplo, que «América Latina no existe», que los negros «no sienten el dolor ni las heridas», o que la democracia «es una superstición basada en la estadística».

Matamoro ha incluido asimismo algunos diálogos—acaso apócrifos—que suelen atribuírsele, como aquel en el que alguien le increpó que él era un *bluff* y Borges respondió: «Sí, pero tenga en cuenta que involuntario», o cuando un estudiante norteamericano le gritó: «¡Usted está muerto», y Borges contestó: «Es verdad, sólo que hay un error de fechas».

El *Diccionario secreto* tiene el valor de un nuevo libro de Borges, una *silva de varia lección* que alberga aquella zona más conflictiva de su labor, ésa que él mismo ha desdeñado muchas veces y que en general ha tratado de no permitir que interfiriera en su obra: la de sus opiniones. Quizá este libro sirva también para advertir que en este terreno ha primado siempre el humorista—muchas veces exagerado, es cierto—sobre el pensador, sobre el escritor, cuya obra perdurará cuando sus juicios hayan sido totalmente olvidados o simplemente carezcan de la importancia que hoy le otorga su contemporaneidad. Porque como el propio Borges afirmó alguna vez, «nuestras opiniones son lo más baladí que tenemos». Pese a lo cual no ha podido evitar que buena parte de sus muchos detractores lo juzguen más por ellas que por su obra.—*H. S.*

JESUS COSTA FERRANDIS y SANTIAGO MUÑOZ BASTIDE: *Círculo en nieve. Nueva poesía en Valencia.* Ed. Sección de Literatura de la Universidad de Valencia, 1979.

Desde hace algún tiempo llama la atención a la crítica el fenómeno de la nueva poesía valenciana. Autores muy jóvenes cuyos nombres comienzan a ser conocidos a través de publicaciones en revistas como *Lindes, Cuadernos de poesía; Taberna de cimbeles, Septimomiau* y la *Nueva Revista de Literatura,* de la cual ya se ocupó *Cuadernos Hispanoamericanos* (ver núm. 151).

La actual poesía valenciana, que—como dicen los antólogos—se siente deudora de las obras de Guillermo Carnero, de Francisco Brines, de César Simón, de J. Talens, de E. Hervás, posee como una de sus prin-

cipales características la de exceder en mucho el plano puramente provincial para convertirse en uno de los intentos más sólidos y orgánicos de la nueva poesía escrito en España. En la antología, Costa Ferrandis y Muñoz Bastide han seleccionado cinco autores (Miguel Mas, José Luis Falcó, Miguel Romaguera, Miguel Hernández y Juan José Romero Cortés), cuyas fechas de nacimiento van desde 1952 a 1957, lo cual habla a las claras de su juventud. Sin embargo, en todos se advierte un inusual grado de madurez expresiva que huye de lo meramente anecdótico en busca de una mayor precisión verbal. Rescate de instantes, flashes de la memoria, certidumbres metafísicas, sirven de común denominador a un grupo de poetas que, pese a sostener un cierto tono unitario, han sabido evitar las múltiples influencias recíprocas para lograr conformar cada uno de sus integrantes una voz propia y personal.

Al referirse a José Luis Falcó y Miguel Romaguera, los antólogos subrayan: «La depuración de la anécdota da lugar a un espacio poético totalmente metafórico, de estética "bella", breve y exacta, resultado de la segunda de las influencias importantes (la primera era la generación del 60: Brines, Gil de Biedma, etc.): Juan Ramón, Ungaretti, los poetas del 27, por vía directa o a través de los *novísimos,* de quienes rechazan, sin embargo, su aparente frialdad».

De Miguel Herráez y J. R. Cortés, por su parte, dicen: «Participan como los anteriores del rechazo a la anécdota vital como objeto del poema, pero no van a construir un espacio metafórico que traduzca las sensaciones temporales que experimenta el poeta. Para ellos será objeto del poema la reflexión sobre la esencia y utilidad de la literatura y el lenguaje, distanciando enormemente su yo personal del poema en lo referente a la emotividad, efecto buscado conscientemente dentro de la poesía española de posguerra».

El resultado—donde no hay que olvidar tampoco el aporte neorromántico de Miguel Mas—es un volumen que llama la atención sobre cinco creadores cuyas obras futuras encierran no ya una expectativa, sino la seguridad de nuevos trabajos de real solidez.—*H. S.*

ODISEO ELITIS: *Cincuenta poemas.* Ed. Museo de Ciudad Real, Colección literaria «Faciendo la vía del Calatraveño», Ciudad Real, 1979.

Cuando en octubre del año anterior llegó de Estocolmo la noticia de que el Premio Nobel de Literatura le había sido otorgado al griego Odiseo Elitis, muy pocos pudieron hablar con algún conocimiento del

poeta. Salvo algún trabajo suelto, en España sólo la colección de trabajos publicados en *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 241, podía dar una visión siquiera aproximada a su obra. Ahora esta selección de medio centenar de textos en traducción de Luis de Cañigral y Dimitri Papageorgiou brinda una muestra que permite un panorama más amplio de Elitis.

El reciente Nobel ha realizado una obra densa, pero reducida. Sus títulos, en su mayoría simples plaquetas, se inician con *Orientaciones* en 1936, para continuar al año siguiente con *La clepsidra de lo desconocido* y *Las esporas* en 1938.

En 1945, y como fruto de su actividad en el frente albano durante la guerra, publicó su *Canto heroico y fúnebre por el subteniente caído en Albania,* en donde, a pesar de la evidente influencia del *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías,* cuyo autor había traducido por esos años, Elitis consigue que su voz tenga la suficiente fuerza como para imponerse a la sombra de García Lorca, logrando un poema desgarrado y personal: «*Allí donde al principio moraba el sol / Y con los ojos de una virgen se abría el tiempo / Mientras nevaba el viento por las sacudidas del almedro / Y subían por las cimas de las hierbas los caballeros / Allí donde golpeaba la sandalia de un plátano esbelto / Y una bandera en lo alto ondeaba tierra y agua / Donde nunca un arma al hombro había pesado / Sino toda la fatiga del cielo / Todo el mundo brillaba como una gota de agua / Al amanecer, a los pies del monte. / Ahora, como un suspiro de Dios una sombra se agranda. / Ahora la agonía curvada con manos huesudas / Coge y agosta una a una sobre sí las flores*».

Después de un silencio de varios años, Elitis publicó *Dignun est* en 1959 (del cual también se ha seleccionado un fragmento) y *Seis y un remordimiento para el cielo,* que luego sería musicado por Theodorakis.

De estos cincuenta poemas se puede extraer una tendencia marcada a descripciones paisajísticas signadas por la sutileza y la metáfora no demasiado compleja; una constante enumeración y una serie de saltos provocados por una libre asociación de cuño netamente surrealista que se traduce en imágenes brillantes sobre las cuales, como un común denominador, se advierte la preocupación constante por el paso del tiempo.—*H. S.*

VARIOS AUTORES: *Interpretaciones y claves de «Adán Buenosayres», de Leopoldo Marechal.* Acali Editorial. Montevideo, Uruguay, 1979.

Cuando en 1948 la editorial Sudamericana publicó *Adán Buenos Ayres,* un silencio casi unánime fue la respuesta crítica a la novela que treinta años después sería considerada como uno de los monumentos narrativos más importantes producidos en América Latina en lo que va del siglo. Su afiliación política al peronismo le valió a su autor, Leopoldo Marechal, el desdén de sus antiguos camaradas generacionales, así como el repudio de los nuevos escritores. Paradójicamente, el liberalismo argentino, ideología mayoritaria entre los intelectuales de entonces, no aceptaba la disensión. Incluso desde las páginas de la elitista revista *Sur,* que bajo la dirección de Victoria Ocampo dictaba normas en las modas y, por tanto, en los gustos literarios argentinos, el poeta Eduardo González Lanuza publicó un feroz brulote contra *Adán,* donde tras compararlo con los *grafittis* de los baños públicos se extrañaba de que la censura no hubiera impedido que los lectores tuvieran acceso a tales muestras de mal gusto como las que, según su opinión, contenía el libro.

Pero como ha ocurrido a lo largo de toda la historia, es imposible detener la consagración de las obras cuando encierran una calidad excepcional, y hacia 1965, primero en la Argentina y luego los del resto de Latinoamérica, comenzaron a revalorizar una obra que a lo largo de esos años sólo muy pocos habían advertido como una de las grandes novelas del continente.

El escritor uruguayo Wáshington Benavídez se ha encargado de reunir en este volumen algunos de los trabajos más importantes que se han escrito sobre *Adán,* incluyendo el artículo que Julio Cortázar publicó en la revista *Realidad* de Buenos Aires en marzo de 1949 y que constituyó la excepción a la regla de silencio o desdén. Allí Cortázar afirmó que lo que Marechal había logrado era «la aportación idiomática más importante que conozcan nuestras letras desde los experimentos (¡tan en otra dimensión y otra ambición!) de su tocayo cordobés» (se refería, claro está, a Leopoldo Lugones).

El volumen recoge un artículo de Adolfo Prieto, «Los dos mundos de *Adán Buenosayres»;* una aproximación crítica de Graciela de Sola, un índice episódico y temático del libro realizado por Wáshington Benavídez y un texto imprescindible para una mejor comprensión de la novela en cuestión: «Las claves de *Adán Buenosayres*», del propio Leopoldo Marechal.

Muerto en 1970, cuando acababa de publicar *Megafón,* suerte de continuación de aquella obra de 1948, el nombre de Marechal continúa

siendo uno de los menos conocidos de los autores de la primera línea latinoamericana. Este libro tal vez sirva para hacer que nuevos públicos se interesen en este texto, cuya magnitud habrá de crecer en la medida en que crezca el número de lectores capaces de encontrar nuevos matices y perspectivas desde las cuales abordarlo.—*H. S.*

ADOLFO NAVAS: *Con la violencia de las horas.* Ed. del autor. Madrid, 1979.

La poesía—entre otras muchas cosas—es una forma de recuperación, de aniquilamiento del olvido, una manera de que la memoria no se desvanezca. En este libro, Adolfo Navas, integrante del grupo impulsor de la revista *Nos queda la palabra,* utiliza la poesía en este sentido, y también en el otro de retratar, de homenajear a un persona, en este caso a su madre.

Con la violencia de las horas no es un alegato ante la muerte—siempre absurda, siempre inexplicable—de un ser querido, es una crónica de la desolación que produce la ausencia, de la impotencia ante el fin de una vida.

Adolfo Navas recurre a una poesía parca, nada grandilocuente; comprende que la retórica es un peligro y ha sabido huir de ella. Describe los momentos finales con sencillez, de manera contenida, pudorosa: «Poco a poco—escribe—te ibas marchando sin decir apenas nada, conversando a solas con la muerte, para no asustarnos. Poco a poco te ibas despidiendo desde la cama, hablando con las manos, diciendo adiós con los ojos ibas juntando tu muerte con la nuestra, derramando temblores a los tubos de oxígeno, a los corazones en deuda detrás de los cristales. En aquella sala ardían el sueño y la esperanza. Una madrugada cansada y dormida te fuiste, dos niños asían tu última mirada en los pasillos, reunían el aire y los minutos, espantaban las sombras con las lágrimas de tu regazo, perdido para siempre entre la lluvia de febrero».

Más adelante retrata: «Eras pequeña y callada como una tarde en otoño / amabas las tierras de Segovia, los niños y la lluvia / y cuando teníamos alegría crecías para adentro.» Y si pregunta: «Qué hacer con toda esta melancolía, / con todo este temblor de manos casi yertas, / cuando todo el mundo sigue según dicen / y el olvido no combate nunca a mi tristeza.» O recurre a la sencillez más escueta para interrogarse: «¿Podrás mirarnos un momento ahora? / ¿Vernos cenar con tu silencio / repartir la vida que dejaste / sobre los platos / juntar los trozos

de tu amor?» Finalmente, en el último poema define en una sola línea la esencia de todo el libro, un verso que sintetiza el libro y señala el rigor poético de Navas: «Busco tu rostro en lo invisible.» Un cierto tono que recuerda lo mejor de Ungaretti.

El intento—debido a lo recurrido del tema—corría todos los riesgos de caer en la mera reiteración o, lo que es peor, en la trivialidad; sin embargo, Navas, al superar una valla de esta magnitud, pone de relieve su capacidad poética, su promisorio manejo de la palabra despojada de adornos estériles.—*H. S.*

LAURA OREGGIONI DE INFANTOZZI y JORGE ARBELECHE: *Los más jóvenes poetas.* Ed. Arca. Colección Bolsilibros Arca, Montevideo, Uruguay.

Parte de la más reciente promoción poética uruguaya (dieciocho autores menores de treinta años, la mayoría con un único libro publicado) han sido seleccionados en una muestra que intenta señalar los caminos por los que se ha orientado la poesía de ese país sudamericano entre los autores posteriores a los grupos aparecidos en la década del sesenta.

«Recobrar la palabra, redescubrir su misión transmisora y transformadora del mundo, reencontrar en ella aspectos olvidados de la realidad y que sólo mediante un uso cada vez más sutil del lenguaje como vehículo de cultura que acerca el pasado al presente y lo proyecta al futuro parece ser la actitud común—consciente o subconscientemente ejercida—de esta nueva generación de poetas. Porque ya sea en una ruptura desafiante de los esquemas habituales de la lengua, ya en una delicadísima enmienda de ciertas desprolijidades expresivas de los que les precedieron, todos ellos se ven abocados a una tarea de ejemplar responsabilidad y seriedad frente a la creación poética», afirman los antólogos en el prólogo.

Los autores elegidos son: Ramón Carlos Abim *(«A veces / la muerte sopla en mi cuello / pequeñas oraciones»),* Guillermo Chaparro, Helena Corbellini, Rafael Courtoise *(«Dios no duerme la siesta / silba un tango / por las calles despacio y tiene miedo»),* Víctor Cunha, a quien se advierte visiblemente influido por Juan Gelman *(«No quieras huir sería imposible/ Las mujeres son como manzanas nacidas de un peral y una vez que deciden hacerte un lugarcito en sus recuerdos estás perdido. Por eso las mujeres cuando siempre recrean el pasado / te dejan ese gusto de manzanas en la piel»);* Alfredo Fressia *(«En el vacío de este*

cuarto y de Beethoven / la muerte mueve el ajedrez de cada una de mis vértebras y puedo enredarme las venas este día hasta invertir el curso de mi sangre. Puedo oír la callada sinfonía de mi cuerpo / entonando el regreso hasta su ausencia. / Puedo morir un domingo por la tarde / siete días detrás de mi esqueleto»), Juan Manuel García Rey, Hugo Giovannetti Viola *(«Cuando me pongo tu antifaz dorado / allí en la oscuridad / lo que queda de nuestro es una carne / bárbaramente dulce / humeando como llanto»),* Alfredo Lasnier *(«Y te vi como mirar un manzano / como si horizontal sobre la tierra / me cubriera tu sombra / y sentí los frotes de tus hojas / y el crujir del tronco»),* Jorge Liberatti *(«a qué no queda un amor / un valle amarillo de amor / un índigo y rutilante y último / ángulo donde el amor / acorralado y lánguido / apenas es una chispa vacilante / una vaga luz que ya no alumbra»),* Maeve López, Juan Carlos Macedo *(«Silencio son las palabras / que el poeta no calla»),* Alejandro Michelena, Eduardo Millán *(«Entraste / no hubo combate / rompiste el silencio de mi cuerpo / lavado en la costumbre / segura de tus sonidos / como los anuncios de una buena iglesia»),* Roger Mirza y Ricardo Scagliola.

En casi todos los seleccionados aún se advierten titubeos, falta de madurez expresiva y un cierto temor a indagar nuevos caminos. De cualquier modo, existen aciertos que hacen pensar en la perduración de algunas voces cuando superen las primeras crisis de crecimiento poético. *H. S.*

ROBERTO FERNANDEZ RETAMAR: *Introducción a José Martí.* Ed. Casa de las Américas. La Habana, Cuba, 1979.

La notable actividad poética del cubano Roberto Fernández Retamar (director desde hace veinte años de la revista *Casa de las Américas,* autor entre otros libros de *Poesía reunida, Sí a la revolución, Circunstancias de poesía)* ha ocultado en parte su tarea como ensayista agudo y original. Esta *Introducción* sobre un tema que a partir de 1959 ha merecido numerosos trabajos, varios de ellos de singular relieve, vuelve a poner de manifiesto la aptitud esclarecedora de Fernández Retamar, su erudición y su capacidad para encontrar aquellos puntos que aún no han sido suficientemente analizados de los temas que aborda. En este caso la tarea no era fácil, porque la personalidad de José Martí ha sido acribillada desde diferentes perspectivas. Sin embargo, su libro—que reúne artículos publicados en distintas revistas—focaliza con precisión el ar-

duo tema de la ideología del prócer cubano y revaloriza su profética visión de la política que desde fines del siglo XIX habrían de lanzar los Estados Unidos sobre el continente latinoamericano.

«Martí—señala Fernández Retamar—fue un demócrata revolucionario que vivió en el límite extremo de las posibilidades de su circunstancia y previó incluso no pocas de aquellas tareas que, según comprendió con claridad, no le correspondían *en ese momento.*» Y agrega que «luchó por hacer, para su circunstancia, lo más radical que el proceso histórico le permitía».

Los textos que recuerda Fernández Retamar de Martí para apoyar la tesis del marcado antiimperialismo de Martí son múltiples, pero una de ellas, la carta que le escribe a Manuel Mercado poco antes de su muerte en combate, parece particularmente esclarecedora. En ella confiesa que su meta es «impedir a tiempo con la independencia de Cuba que se extiendan por las Antillas los Estados Unidos y caigan, con esa fuerza más, sobre nuestra América. *Cuanto hice hasta hoy, y haré, es para eso.* El silencio ha tenido que ser, y como indirectamente, porque hay cosas que para lograrlas han de andar ocultas, y de proclamarse en lo que son levantarían dificultades demasiado recias para alcanzar sobre ellas el fin (...) impedir que en Cuba se abra, por la anexión de los imperialistas de allá, y de los españoles, el camino que se ha de cegar, y con nuestra sangre estamos cegando, de la anexión de los pueblos de nuestra América, al Norte revuelto y brutal que los desprecia».

En otra nota enviada al diario *La Nación*, de Buenos Aires, que más de una vez mutiló sus trabajos por resultar demasiado radicales o muy antinorteamericanos para la óptica de la dirección del citado periódico, Martí explicaba sin ambages: «De la tiranía de España supo salvarse la América española; y ahora urge decir, porque es la verdad, que ha llegado para la América española la hora de declarar su segunda independencia.»

Del mismo modo, Martí—al revés que Domingo F. Sarmiento—entendió que en la falsa dicotomía «civilización o barbarie» Hispanoamérica debía tomar parte por el segundo término, en la medida en que «barbarie» era lo autóctono, «los elementos naturales», y «civilización», por su lado, representaba un progreso alejado de la cultura y los intereses del continente americano.

En *Patria*, el 26 de agosto de 1893, Martí afirmaba que su trabajo era «para los que llevan en su corazón desamparado el agua del desierto y la sal de la vida; para los que le sacan con sus manos a la tierra el sustento del país, y le estancan el paso con su sangre al invasor que se lo viola; para los desvalidos que cargan en su espalda de americanos el señorío y pernada de las sociedades europeas; para los creadores fuertes

y sencillos que levantarán en el continente nuevo los pueblos de abundancia común y de la libertad real; para desatar a América y desuncir al hombre». Una definición que no requiere interpretaciones y que señala claramente la ideología de un hombre a quien los países hispanoamericanos, hasta hace pocos años, preferían vérselo sólo como un poeta lírico, con el objeto de que el pensador no fuera estudiado.

El libro de Fernández Retamar—que requeriría una nota de mayor extensión que estas pocas líneas—representa una colaboración de indudable trascendencia para el mejor conocimiento del pensamiento martiano.—*HORACIO SALAS (López de Hoyos, 462, 2.º, B, Madrid-33).*

ENTRELINEAS

JOSE KOZER: *Y así tomaron posesión en las ciudades.* Ambito Literario, Barcelona, 1978, 109 págs.

Las migraciones y los ancestros signan la poética de este libro, debido al cubano José Kozer, residente en Nueva York desde 1960. El poeta vindica su condición de judío y, a través de ella, las diásporas que se superponen en la memoria colectiva de su pueblo. Tal vez sean los recodos de una diáspora única, pero la circunstancia histórica del doble exilio (el de los antepasados por el mundo y el del poeta de Cuba en adelante) ramifica, hacia atrás, los espacios del vagabundaje.

Por una parte, comparecen los escenarios polacos habitados por los abuelos. Por otra, las escenas domésticas de La Habana, teñidas con el matiz remoto de la infancia. Por la vía cultural hebraica, las citas bíblicas y los personajes de las Escrituras esmaltan el verso. La forma envuelve el tema y domina los versículos de amplia cadencia. En general, el poemario no propone aventuras formales, aunque alguna excepción confirma la regla: los versos encolumnados de las páginas 24 y 25.

En cambio, abundan las claves culturales y personales, las citas de versos en idiomas extranjeros, alusiones a personajes históricos o legendarios, cuadros célebres, músicas no menos memorables. Moisés, David viejo junto a Betsabé, personajes chinos y alguna adjetivación de cuño borgiano («era un hombre abundante y detestable») tratan de acreditar lecturas diversas. Hacia el final, el registro del poeta cambia al aludir al Juicio Final. Los versos se acortan y los poemas se abrevian hasta rozar el aforismo. No está ausente la *boutade* verbal que evoca el surrealismo, y el ejercicio queda así completo.

El libro es un caso señalado de cómo la poesía del idioma circula por sus ámbitos naturales, y una voz cubana, deliberadamente teñida de hebraísmo, se hace oír en España. Sería deseable, para la reedición, un mayor cuidado en la corrección de erratas.—*B. M.*

JUAN CARLOS MOLERO: *Iriépal.* Ambito Literario, Barcelona, 1979, 152 págs.

Un jurado compuesto por Emilio Miró, Pietro Civitareale, Joaquín Buxó, José María Díez Borque y Víctor Pozanco decidió otorgar a este libro el primer premio de poesía de la primera Bienal que lleva el nombre del sello editor, y la impresión del poemario corona el evento.

En Iriépal, la voz cantante recupera el escenario original, pero no para complacerse en la reconquista del paraíso perdido (para siempre perdido), sino para echar las cuentas del abrupto camino de la vida. Soledad, nada, la frontera de la muerte, el leve horizonte del suicidio tiñen con matices de páramo una temática existencial, común a la experiencia humanista de Occidente tras la «muerte de Dios». Algunas imágenes («los rubíes de la tarde», «la fiebre del verano», «la soledad, cicuta que se apura hasta el fondo») remiten a la segura antigüedad de la historia de la metáfora y se completan con la erudita escenografía que suele cerrar el espacio en que acontece buena parte de la actual y corriente poesía española. En este sentido es obligado convocar a una porción de Viscontis, Orsinis y Farnesios, el linaje de cuyas eufonías se acuerda con el dorado pecho del David miguelangélico junto a la piedra del Palazzo Vecchio florentino. La certeza de esta cultura actúa como compensación y manto en la intemperie de la modernidad.

Los viejos metros clásicos (el endecasílabo aliviado por oportunos cortes en heptasílabos) armonizan con la temática consabida y ya esbozada del libro. El *tedium vitae* de una existencia bloqueada hacia lo trascendente y agotada en sus dimensiones terrenas (amor y erotismo) apunta hacia un horizonte temático: la muerte es no sólo el término; es también la ansiada distensión. La moraleja que el poeta extrae para sí mismo es contundente y culmina la breve explicación anterior:

Así tú vive y muere
sin salvación buscar en la desgracia
que tan sólo destruye y envilece.

Discreto itinerario por senderos de temas con ascendiente seguro y formas preceptivamente acreditadas, el poemario de Molero es una dolorosa—por frustrada—excursión a los orígenes, no desde la vida vivida, sino desde «el rumor de varia muerte».—*B. M.*

JORGE URRUTIA: *Del estado, evolución y permanencia del ánimo.* Porvivir Independiente, Zaragoza, 1979, 102 págs.

Frecuentemente, al examinar los poemarios de la novísima generación, unas preguntas recurren en el lector: esta complacencia decadentista, ¿qué plenitud evoca?; estos jóvenes, ¿a qué vejez clásica apelan?; ¿qué encanto antecedió al desencanto?; ¿qué ilusión tuvo vigencia para alimentar la actual desilusión?; ¿qué perdida aristocracia trata de recuperarse con tanto jardín simétrico, tanto mármol ilustre, tanto epígrafe en provenzal?

En lugar de apelar al tópico, Urrutia toma el toro por las astas y contesta, a su manera, a los interrogantes antedichos. Urrutia (Madrid, 1945) se propone una tarea concreta, histórica, fechada: recontar poéticamente a una generación nacida con la tan mentada paz octaviana del franquismo. Si el gesto exterior del poeta señala un entorno culturalista, erudito y decorado con lecturas de gabinete culterano, lo hace no para esconderse en un paso de baile enmascarado, elegante o menos, sino para befarse de la pretendida cultura invocada. El colmo y el máximo rasgo de humor en este sentido es el epígrafe tomado de Lope de Vega, en *Los melindres de Belisa,* acto I, escena 2.ª, verso 159: «¡Ay!»

El poeta empieza por confesar su agotamiento vital, ese resuello de fatiga que se impone en todo decadente que se precie, evocador de la juventud perdida y actualizador de la vejez irremediable. Pero advierte que no es un tránsito vital regido por la biología, como se supone es la parábola juventud/vejez. Es un estado de ánimo, una conclusión mental: «Ya casi estoy domado. Acabaron mis fuerzas / en la lucha sin fruto y desmochada. / ... Vencido sin llegar. Ya me pudieron.»

Luego, con sutileza, se examinan algunos mitos de la juventud opuesta a la situación durante los «cuarenta años de paz», mitos que se fraguan en frases o en figuras: el Che muerto en Bolivia; la Larga Marcha; los párrafos subrayados de Marx o de Semprún. Mitos de una militancia, más o menos cercana al riesgo, en cuyo término se vislumbraba un cambio en los tiempos. Los tiempos pasaron y el tigre se transformó en modelo de pintor para un cuadro sobre la casa de fieras, según la

cruel y certera figura del poeta. Estos son los términos de la desilusión. La posibilidad de que la duquesa que se pasea por la Casa de Campo se transforme en demócrata de un día para otro y de que la institutriz solidaria, la licenciada activista o cualquier tipo coetáneo se confundan con ella.

De aquí en más, el escarnio de la cultura está justificado. Es una carcajada de impotencia ante toda tarea que no puede convertirse en vehículo de modificación del mundo histórico. La desilusión, el desencanto, el agotamiento vital no son, como en la estética al uso, gestos de una comedia decadentista, sino síntomas de la historia. El punto y minúscula, el descalabro sintáctico, las líneas que, en lugar de desenvolverse con horizontal normalidad, obligan al lector a maniobrar con el libro; la mezcla de palabras, como en la galera del mago dadá, son iguales, equivalentes, constantes actitudes de protesta del poeta contra el arte, el arte que le sirve de medio expresivo, lo encierra en sus límites y lo confina en sus amenas junglas.

Tiene harto interés contar con los versos de Urrutia, a menudo como afectados de desaliño, para leerlos en tanto signos subterráneos de una generación que ha preferido el ademán a la cuestión y que ha manejado con un *tableau vivant* de fin de acto lo que, en otro caso, debió ser punto de partida.—*B. M.*

CARLOS CLEMENTSON: *De la tierra, del mar y otros caminos.* Adonais, Rialp, Madrid, 1979, 72 págs.

Clementson (Córdoba, 1944) es ya autor de dos poemarios éditos *(Canto de afirmación* y *Los argonautas).* Con el libro en comentario ha llegado al accésit del Premio Adonais 1978.

En estos versos, el autor hace profesión de fe plena en la mediterraneidad y el paisajismo. El sol, la luz, las nubes, el mar, el azul o el añil, la espuma, etc., pueblan sin fatiga los poemas de Clementson. La naturaleza es sublimada y mostrada, en ellos, como un universo de gozo y perfección, en el cual el hombre, ser antifísico, introduce el elemento de desequilibrio, la mancha histórica que interrumpe la plenitud arcádica del paisaje.

El tono de los poemas, como conviene a esta suerte de panteísmo mediterráneo, es hímnico, y la exaltación sostiene un pedal expresivo que se revuelve contra todo cambio de tono. Los recursos del poeta acuden a figuras que evitan la siempre dolorosa sorpresa. Los caminos

conocidos llevan a una meta segura y así pueden urdirse giros como «el oro de las viñas», «las fúlgidas antorchas de los cipreses puros», «el aire ebrio de olor a rosas», «el tesoro solar de los naranjos», «el sol (que) abre sus plumas... sobre campos de azur» y otras de parigual verbalidad. La atmósfera lírica se completa con palabras de resonancia connotativa árabe, propias del paisaje andaluz que sirve de referente: alminares, aljamiada, alfanje; nombres propios, como Almenara, Benicasim, Benafelí. En ningún momento los poemas desmienten la ascendencia neomodernista de su ancestro estilístico, ni renuncian a pintar sobre el papel unos sistemas de imágenes que invocan más al óleo que al tejido.—*B. M.*

PUREZA CANELO: *Habitable (primera poética)*. Adonais, Rialp, Madrid, 1979, 88 págs.

A pesar de su juventud (Moraleja, 1946), la cacereña Pureza Canelo exhibe una obra relativamente numerosa, que registra los títulos *Lugar común, Celda verde, El barco de agua* y este *sub limine*, compuesto gracias a una beca de creación literaria otorgada por la Fundación March en 1975.

La autora se encarga de explicar la génesis estética de estos poemas. En el verano de 1976, en pleno paisaje extremeño, con la «retina al borde del río», decidió renovar su arsenal expresivo, ponerse «al servicio de las nuevas armas desconocidas» y «escribir locamente», valiéndose del «maldito lenguaje». Después de 1976 vino 1977 (sigo la evocación de Canelo), año que contuvo, como era previsible, otro verano, y el proceso continuó y pareció ahondarse. La novedad conceptual alcanzada fue que la poetisa se sintió habitante y no simple autora del libro: de ahí su título.

Como espacio de habitación, el poemario se muestra poblado por objetos cotidianos, instrumentos domésticos cuya importancia se agranda al estar enferma la madre de Canelo y deber ella asumir el gobierno de la casa. A ello se suma una experiencia amorosa frustrada y el resultado es la alternancia entre los extremos del ejercicio poético anterior (nadie puede renunciar a su propia historia), la elegía sentimental y el cotidianismo. Lo acreditan hallazgos como: «... el corazón lleva su pescado a casa...», «Me acuerdo de Vallejo, de Juan Ramón / y se entra la envidia del supermercado», «... el lápiz (no) podrá gastarme la broma de la nada...», «aquella torre entre cereales del alma» y otros que el lector curioso podrá escandir acudiendo a esta habitable poesía.—*B. M.*

MARINA MAYORAL: *Cándida otra vez.* Ambito Literario, Barcelona, 1979, 102 págs.

Sin apelar a novedades o experimentaciones formales, buscando la tersura de la narración y la caracterización neta de los personajes, esta *nouvelle* adopta como referente una época clara de la historia española contemporánea: el posfranquismo. Aparecen, así, los tipos de la burguesía progresista universitaria ligada a las familias de solera provinciana (en este caso, Galicia), con un pasado inmediato de luchas y persecuciones y un presente gris, confuso, donde las antiguas fronteras se han borrado de pronto y el final del régimen deja sin identidad a sus antiguos opositores.

A este cuadro de fondo se añade alguna nota sobre la evolución española de las dos últimas décadas: la europeización, la modernización, el rezago paralelo de viejas complacencias y antiguas nostalgias.

Sobre este paisaje histórico y social, los personajes viven una intriga cuyo interés reside en la develación de un dato esencial en las últimas páginas y cuyo truco consiste en la mención de un personaje (el que da nombre al libro) del cual continuamente se habla y que sólo aparece en la segunda mitad del texto, exhibiendo la compleja personalidad entre astuta, perversa, adorable y refinada de un fin de raza nobiliario de provincias.

Mayoral acude a una economía narrativa muy controlada, de toques seguros, a veces desviados hacia alguna ligereza de lenguaje que, no obstante, no altera el balance general. Destaca su fluida prosa de diálogos, punto débil de tantos buenos prosistas y piedra de toque de los narradores competentes. La diferencia de climas—físico y social—entre Madrid y Compostela está dada con noticias escuetas y sugerentes, correctamente seleccionadas. El libro demuestra cómo en un ejercicio narrativo de modesto alcance formal se pueden poner a prueba las buenas calidades del novelista.—*B. M.*

EVELYN PICON GARFIELD: *Cortázar por Cortázar.* Universidad Veracruzana, Veracruz, 1978, 135 págs.

Las conversaciones que dan materia a este libro están registradas en el verano de 1973, momento crucial en la obra de Cortázar (acababa de publicar *Libro de Manuel,* su más ambicioso intento en el sentido de

politizar su escritura) y expectante en la historia argentina (retorno a la normalidad democrática, camporismo).

La interlocutora del escritor argentino conoce con minucia su obra, y ello, unido al interés de Cortázar por el enriquecimiento crítico de su labor a través de lecturas de terceros, hace que la conversación sea fluida, sin perder orden, y que toque muy variados aspectos de la obra cortazariana y de su biografía intelectual.

Picón aborda con el escritor, en esa línea, los orígenes literarios, los personajes de *Libro de Manuel,* el hábitat en que Cortázar escribe sus libros, el método general de escritura, las admiraciones literarias del escritor, el box, el jazz, la situación del escritor argentino en París, los matices del exilio, la imagen que Cortázar tiene actualmente de la Argentina que dejó en 1951 y de su registro en sus cuentos de la época, el castrismo y las aproximaciones y alejamientos del escritor respecto de él, la censura, la tortura, la represión política y cultural, las jergas que inventan los personajes cortazarianos, las relaciones entre el hombre y la mujer, el sadismo, la homosexualidad y su persecución en los países comunistas, ciertos símbolos recurrentes en la narrativa cortazariana (las hormigas, los animales monstruosos o imaginarios), *Rayuela* y su influencia en la literatura latinoamericana...

El texto no sólo es útil para quien quiera estudiar la obra del escritor argentino, sino también para quien se interese por los temas que el mundo cortazariano contiene, en especial las relaciones entre las sugestiones no conscientes que informan la escritura y las tomas de posición político-social que suministra la conciencia en determinado contexto real. La necesidad de alejamiento y, en esa medida, de extrañeza, que corre pareja con lo que tradicionalmente se hallamado «inspiración» o «punto de vista», es otra constante cortazariana que aparece suficientemente explayada en estas conversaciones. La autora se ha cuidado de transcribirlas sin que pierdan su tono coloquial, a la vez que ha sabido evitar la caída en el mero anecdotismo personal y la simple cotilla en torno al personaje famoso.—*B. M.*

Hay un flujo constante de estudios sobre temas hispánicos provenientes del área anglosajona. Corresponde ahora reseñar tres entregas en esta línea: un estudio sobre el escritor catalán Luis Romero que suscriben Luis González del Valle y Bradley Shaw (Twayne Publishers, Boston, 1979, 141 págs.); *The poetry of Rafael Alberti: a visual approach,* de Robert C. Manteiga (Tamesis Book Limited, London, 1979, 130 págs.), y *A governor and his image in Baroque Brazil. The funereal eulogy of Afonso Furtado de Castro do Rio de Mendonça by Juan Lopes*

Sierra, edited by Stuart B. Schwartz and translated by Ruth E. Jones (University of Minnesota Press, Minneapolis, 1979, 216 págs.).

El estudio de Valle-Bradley introduce de una manera exhaustiva la obra de Romero en el mundo de habla inglesa, con abundantes transcripciones de sus obras, como para situar sin penuria al lector frente al objeto expuesto. Encerrado entre una síntesis biográfica, una concisa cronología y una bibliografía va un análisis de la obra de Romero, en que se da cuenta de su producción poética *(Cuerda tensa,* 1950) y en prosa, dividida ésta, a su vez, en obras en castellano y en catalán. Comprenden las primeras títulos como *La noria* (Premio Nadal 1951), *Carta de ayer, Ha pasado una sombra* y *La nochebuena.* Entre las segundas, *La finestra* y *El carrer.*

Examinan los autores el momento unanimista de Romero, para luego abordar su transición hacia un existencialismo simbolista, por un lado, y hacia una narrativa basada en hechos históricos de la guerra civil, por otro. También se alude a su producción periodística, miscelánea y de libros de viaje, sin excluir una evaluación estética de los textos, previo examen de las técnicas narrativas puestas en juego. El libro es un útil y concienzudo trabajo de exposición, insustituible para el lector en inglés que quiera llegar a este momento de la literatura española que fija la inmediata posguerra. Tiene especial interés para el estudiante universitario de la especialidad.

El trabajo de Manteiga es un abordaje a la poesía de Alberti a partir de uno de sus componentes más característicos, como es su carga de elementos visuales, debidos, en parte, a la actividad del poeta como pintor y, en parte, también, al sensualismo metafórico de su obra, sobre todo la ligada a la evocación del paisaje gaditano y su entorno.

El análisis del crítico no se detiene en lo paisajístico, sino que intenta una lectura simbólica de elementos visuales cuya carga significativa excede el mero registro de las sensaciones oculares. Se repasan, así, entre otros símbolos: el aire, el fuego y el toro. Otro bloque crítico alude a los años de exilio y a la reelaboración del paisaje por la memoria. También cubre el trabajo la obra albertiana en que se trata directamente del arte pictórico, «el mar de la paleta», como dice el propio Alberti, punto de síntesis donde mediterraneidad y pictorialismo se unen indisolublemente.

La elección del tema axial es acertada, pues, como queda dicho, lo visual es una de las constantes en torno a la cual se ha construido la obra del poeta gaditano. La exposición es ordenada y serena, y cumple con su objetivo didáctico.

El trabajo de Schwartz es de índole muy distinta. La Universidad de Minnesota adquirió en 1968 una segunda copia de un manuscrito antes

posesión, aparentemente única, de la Biblioteca Ajuda, en Lisboa, y que contiene el elogio fúnebre de Furtado de Castro, personaje portugués del siglo XVII. El manuscrito minnesótico es más completo y ha permitido el estudio comparado y el establecimiento de variantes y secciones accesorias. El documento es difícil de reproducir en su original, facsimilarmente, dadas sus dimensiones, por lo que la traducción es la vía más práctica para difundirlo.

Un examen paleográfico ha permitido establecer que el ejemplar americano es el original y data de Bahía de San Salvador (1676). La tarea —doble: establecer el texto y traducirlo—no es sencilla, dado que, a la complicada sintaxis del barroco portugués, se añade una serie de notas marginales puestas por el autor que dificultan la lectura.

El texto no es dado nudamente, sino que se lo completa con un panorama histórico del imperio portugués en Brasil durante la segunda mitad del siglo XVII, una biografía del elogiado y algunas noticias indispensables sobre las vidas de los personajes citados en el texto y sobre la organización militar de la época. Un pequeño manojo de mapas y grabados ayudan con la toponimia del caso. Hay también notas que aclaran ciertos puntos de la traducción. En suma: un manuscrito importante para el historiador del período, que, antes de ahora, sólo era accesible al curioso o al investigador muy especializado. La edición es de especial cuidado gráfico y no sería desdeñada por un bibliófilo.—*BLAS MATAMORO (Ocaña, 209, 14 B, Madrid-24).*

LECTURA DE REVISTAS

RESURGIMIENTO

El número cero de esta publicación de la editorial Ambito Literario lleva fecha de la primavera de 1979, aunque en realidad fue puesta en circulación con algunos meses de atraso. Se presenta como «revista del pensamiento y de la estética», y la dirección la ejerce Víctor Pozanco, con dos asesores, uno para América, José Kozer, y otro artístico, M. G. Gibertmón. Se propone, según anuncia, publicar cuatro números en el curso de 1980, para llegar más adelante—si las circunstancias lo permiten—a una periodicidad mensual.

En la entrega inicial se incluyen los siguientes capítulos: Filosofía, Literatura, Antropología, Artes escénicas, Lingüística, Plástica, Sociolo-

gía, Música y Temas varios. El sumario es variado y agrupa—entre otros trabajos—«La Torre de Babel», de Emilio Lledó; «El concepto de utopía como categoría de la filosofía de la historia», de José Luis Abellán; «Filosofía de la belleza: Platón y Hölderlin», de A. Alegre Gorri; «Filosofía: significación actual de la filosofía griega», de Miguel Angel Granada; «Sobre el pensamiento filosófico», firmado por el director de la publicación; «Prometeo», de José María Ripalda; «Los poemas de *El Quijote*», de Andrés Amorós; «Un centenario olvidado», sobre el capitán Francisco de Aldana, de Esther Bartolomé Pons; «Orden, acumulación y lectura vertical», de Leo Hickey; «La obsesión metalingüística en Juan Goytisolo», de Julio López; «La poesía de José Hierro», de Jorge Rodríguez Padrón; «Dos problemas léxicos en *El libro del buen amor*», de N. Salvador Miguel; «La poesía española de posguerra y la obra poética de Camilo José Cela», de Jorge Urrutia; «Una imagen de Bécquer», de José María Valverde; «Fernando Pessoa, ¿novelista?», de Darío Villanueva; «Poesía y lenguaje», de Francisco Abad Nebot; «La estructura bimembre de la realidad. Perspectiva lingüística barroca», de Jaime Siles; «Cerámica popular húngara», de Mercedes de Prat; «Weil Weinstein», de M. G. Gibertmón; «El genio arquitectónico de Bonet», de V. Gómez Hachero; una reseña sobre «Galerías españolas», de Natalia Martino; «Sobre la pintura de Miró», de Cesáreo Rodríguez-Aguilera; una nota sobre el teatro de Anton Chéjov de Ricard Salvat; «Desde los IV Encuentros Shakespeare», de Luisa Gavasa; «Relativismo cultural», de Claudio Esteva Fabregat; «Sobre el historicismo de Gramsci», de C. R. Aguilera de Prat; «Penderecky», de V. Beller; «Somos hijos de Babel», de José Carol, y «Mi encuentro con Roberto Arlt», de Luis M. Vilallonga.

Cosa poco frecuente, los autores han podido explayarse en marcos mucho más amplios que son habituales para este tipo de trabajos. Las 222 páginas de este número cero de la revista han permitido obviar la necesidad de síntesis que muchas veces esteriliza los trabajos culturales, lo cual también es una ventaja.

La empresa—sin duda, ambiciosa—sólo podrá ser juzgada correctamente a medida que *Resurgimiento* dé a conocer algo más que un número cero. El tiempo dirá entonces si es posible mantener el actual nivel y variedad de los trabajos; mientras tanto, el esfuerzo merece ser señalado con optimismo.

Domicilio de *Resurgimiento:* Córcega, 269, Barcelona-8.

HORA DE POESIA

Publicada en Barcelona, tiene como editor a Javier Lentini y cuenta con un comité de redacción integrado por José Luis Giménez Frontín, Enrique Molina Campos, Carlos Sahagún, Albert Tugues, P. L. Hugalde, Pablo Vergés, además del editor. Como secretaria de redacción figura Rosa Lentini Chao.

El número 4-5 se abre con un trabajo de Pablo Sorozábal Serrano sobre la poesía en la República Democrática Alemana, actividad poco conocida en el mundo de habla hispana. La selección incluye trabajos de Volker Braun, Sarah Kirsch, Gunter Kenert, Reiner Kunze, Stephan Hermlin (representado con un poema notable: «Balada del triunfo sobre la soledad en las grandes ciudades») y Johanen Bebrowski. Le sigue un cuestionario a Carlos Edmundo de Ory, en el que responde sobre su concepto de la imagen, de la metáfora y—naturalmente—sobre su propia definición del *postismo.* Luego unas cuarenta páginas de crítica poética; cinco poemas de Jorge Guillén *(«Esperando... ¿A quién? A Godot. ¿A estas alturas? / Fatiga así esperar a quien tal vez no existe (...) Hay que inventar sentido, / No persistir con nada entre las manos, / Fracasadas, vacías, / Y solo el solitario con su absurdo. / Esperemos de veras. ¿Hay vida? Ya esperanza»);* algunas elegías de Propercio en una buena versión de Aníbal Núñez y cuatro sonetos de William Shakespeare en traducción de A. Vilafranca; un grupo de poemas de Wystan Hugh Auden, vertidos al castellano por P. L. Ugalde, quien también traza una breve ubicación del creador británico muerto en 1973; una serie de poemas del mexicano Efraín Huerta, precedidos por un «Esquema para un diccionario (abreviado)» de su poesía, trazado por su compatriota José Emilio Pacheco. Y completan la sección de creación poética trabajos de Américo Ferrari y una nota de César Antonio Molina en el cincuenta aniversario de Manuel Antonio, seguida por una breve selección de textos del autor gallego.

La sección de ensayos se dedica en este número a estudiar la no suficientemente conocida poesía de Ildefonso Manuel Gil, la obra de Joaquín Márquez y «El paganismo en Pessoa», según Angel Crespo.

Que una revista dedique íntegramente su contenido a la poesía no es un hecho usual; que esa revista acumule casi doscientas páginas, menos; y si a esos antecedentes se agrega que los trabajos incluidos mantienen un sostenido tono de rigor y calidad, y que la publicación ha llegado ya a su quinto número, el hecho es de por sí insólito y una buena muestra de que la poesía aún posee tenaces seguidores.

Domicilio de *Hora de Poesía:* Virgen de la Salud, 78, Barcelona-24.

HORACIO SALAS (López de Hoyos, 462, 4.° B, Madrid-33).

INDICES DEL PRIMER TRIMESTRE DE 1980

NUMERO 355 (ENERO 1980)

Págs.

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

NUMERO 356 (FEBRERO 1980)

Págs.

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

NUMERO 357 (MARZO 1980)

Homenaje a MANUEL y ANTONIO MACHADO

En conmemoración del primer centenario del nacimiento de Antonio Machado, CUADERNOS HISPANOAMERICANOS ha editado recientemente un volumen monográfico sobre la vida y obra de este poeta sevillano y de su hermano Manuel. Con una extensión superior al millar de páginas, distribuidas en dos tomos, el sumario de este volumen, que abarca cuatro números normales (304-307), incluye las siguientes firmas:

Angel Manuel AGUIRRE, Francisca AGUIRRE, Fernando AINSA, Aurora de ALBORNOZ, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ANDUJAR, Charles V. AUBRUN, Armand F. BAKER, Carlos BARBACHANO, Ramón BARCE, Carlos BECEIRO, C. G. BELLVER, José María BERMEJO, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Francisco CARENAS, Heliodoro CARPINTERO, Antonio CARREÑO, Paulo de CARVALHO-NETO, Guido CASTILLO, Enrique CERDAN TATO, Antonio COLINAS, Gustavo CORREA, Juan José CUADROS, Luis Alberto de CUENCA, Ernestina de CHAMPOURCIN, Nigel DENNIS, José María DIEZ BORQUE, María EMBEITA, Carlos FEAL DEIBE, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, Rafael FERRERES, Félix Gabriel FLORES, Joaquín GALAN, Luis GARCIA-ABRINES, Luciano GARCIA LORENZO, Ramón de GARCIASOL, Ildefonso Manuel GIL, Miguel L. GIL, Angel GONZALEZ, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Agnes GULLON, Ricardo GULLON, Javier HERRERO, José Olivio JIMENEZ, Pedro LAIN ENTRALGO, Rafael LAPESA, Arnoldo LIBERMAN, Francisco LOPEZ ESTRADA, Leopoldo de LUIS, Sabas MARTIN, Angel MARTINEZ BLASCO, Antonio MARTINEZ MENCHEN, José Gerardo MANRIQUE DE LARA, Robert MARRAST, Emilio MIRO, José MONLEON, Manuel MUÑOZ CORTES, José ORTEGA, José Luis ORTIZ NUEVO, Manuel PACHECO, Luis de PAOLA, Hugo Emilio PEDEMONTE, Galvarino PLAZA, Alberto PORLAN, Víctor POZANCO, José QUINTANA, Juan QUINTANA, Manuel QUIROGA CLERIGO, Rosario REXACH, Alfredo RODRIGUEZ, Marta RODRIGUEZ, Héctor ROJAS HERAZO, Luis ROSALES, Miguel de SANTIAGO, Ricardo SENABRE, Luis SUÑEN, Eduardo TIJERAS, Manuel TUÑON DE LARA, Julia UCEDA, Jorge URRUTIA, José Luis VARELA, Manuel VILANOVA y Luis Felipe VIVANCO

Los dos tomos, al precio total de 600 pesetas, pueden solicitarse a la Administración de Cuadernos Hispanoamericanos:

Avda. de los Reyes Católicos, 4. Tel. 244 06 00
Ciudad Universitaria
MADRID-3

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A RAMON MENENDEZ PIDAL

NUMEROS 238-240 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1969)

COLABORAN

Francisco R. ADRADOS, Manuel ALVAR, Charles V. AUBRUN, Antonio María BADIA MARGARIT, Manuel BALLESTEROS GAIBROIS, Berthold BEINERT, Francisco CANTERA BURGOS, José CASO GONZALEZ, José CEPEDA ADAN, Franco DIAZ DE CERIO, Antonio DOMINGUEZ ORTIZ, Miguel de FERDINANDY, Manuel FERNANDEZ ALVAREZ, Antonio GRACIA Y BELLIDO, José María LACARRA, Rafael LAPESA, Fernando LAZARO CARRETER, Raimundo LAZO, Pierre LE GENTIL, Jean LEMARTINEL, José LOPEZ DE TORO, Francisco LOPEZ ESTRADA, marqués DE LOZOYA, José Antonio MARAVALL, Antonio MARONGIU, Felipe MATEU Y LLOPIS, Enrique MORENO BAEZ, Ciríaco PEREZ BUSTAMANTE, Matilde POMES, Bernard POTTIER, Juan REGLA, José Manuel RIVAS SACCONI, Felipe RUIZ MARTIN, Ignacio SOLDEVILLA DURANTE, Luis SUAREZ FERNANDEZ, barón DE TERRATEIG, Antonio TOVAR, Luis URRUTIA, Dalmiro DE LA VALGOMA, José VIDAL y Francisco YNDURAIN

670 pp., 450 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A GALDOS

NUMEROS 250-252 (OCTUBRE-ENERO DE 1971)

COLABORAN

José Manuel ALONSO IBARROLA, Andrés AMOROS, Juan Bautista AVALLE ARCE, Francisco AYALA, Mariano BAQUERO GOYANES, Josette BLANQUAT, Donald W. BIETZNICK, Carmen BRAVO-VILLASANTE, Rodolfo CARDONA, Joaquín CASALDUERO, Gustavo CORREA, Fernando CHUECA, Albert DEROZIER, Peter EARLE, Willa ELTON, Luciano GARCIA LORENZO, José GARCIA MERCADAL, Gerald GILLESPIE, Luis S. GRANJEL, Jacinto Luis GUEREÑA, Germán GULLON, Ricardo GULLON, Leo HOAR, E. INMAN FOX, Antoni JUTGLAR, Olga KATTAN, José María LOPEZ PIÑERO, Vicente LLORENS, Salvador DE MADARIAGA, Emilio MIRO, André NOUGUE, Walter PATTISON, Juan Pedro QUIÑONERO, Fernando QUIÑONES, Robert RICARD, Ramón RODGERS, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Mario E. RUIZ, Enrique RUIZ FORNELLS, Pierre SALLENAVE, Juan SAMPELAYO, José SCHRAIBMAN, Carlos SECO, Rafael SOTO VERGES, Daniel SANCHEZ DIAZ y Jack WEINER

780 pp., 450 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A LUIS ROSALES

NUMEROS 257-258 (MAYO-JUNIO DE 1971)

COLABORAN

Luis Joaquín ADURIZ, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Dámaso ALONSO, Marcelo ARROITA-JAUREGUI, José Manuel CABALLERO BONALD, Eladio CABAÑERO, Julio CABRALES, María Josefa CANELLADA, José Luis CANO, Santiago CASTELO, Eileen CONNOLY, Rafael CONTE, José CORONEL URTECHO, Pablo Antonio GUADRA, Juan Carlos CURUTCHET, Raúl CHAVARRI, Ricardo DOMENECH, David ESCOBAR GALINDO, Jaime FERRAN, José GARCIA NIETO, Ramón de GARCIASOL, Ildefonso Manuel GIL, Joaquín GIMENEZ-ARNAU, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Ricardo GULLON, Fernando GUTIERREZ, Santiago HERRAIZ, José HIERRO, Luis Jiménez MARTOS, Pedro LAIN, Rafael LAPESA, José Antonio MARAVALL, Julián MARIAS, Marina MAYORAL, Emilio MIRO, Rafael MORALES, José MORAÑA, José Antonio MUÑOZ ROJAS, Pablo NERUDA, Carlos Edmundo de ORY, Rafael PEDROS, Alberto PORLAN, Juan QUIÑONERO GALVEZ, Juan Pedro QUIÑONERO, Fernando QUIÑONES, Alicia María RAFFUCCI, Dionisio RIDRUEJO, José Alberto SANTIAGO, Hernan SIMOND, Rafael SOTO, José María SOUVIRON, Augusto TAMAYO VARGAS, Eduardo TIJERAS, Antonio TOVAR, Luis Felipe VIVANCO y Alonso ZAMORA VICENTE

480 pp., 300 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A BAROJA

NUMEROS 265-267 (JULIO-SEPTIEMBRE DE 1972)

COLABORAN

José ARES MONTES, Charles V. AUBRUN, Mariano BAQUERO GOYANES, Pablo BORAU, Jorge CAMPOS, Rodolfo CARDONA, Julio CARO BAROJA, Joaquín CASALDUERO, José CORRALES EGEA, Peter EARLE, María EMBEITA, Juan Ignacio FERRARAS, José GARCIA MERCADAL, Ildefonso Manuel GIL, Emilio GONZALEZ LOPEZ, Luis S. GRANJEL, Jacinto Luis GUEREÑA, Evelyne LOPEZ CAMPILLO, Robert El. LOTT, Antonio MARTINEZ MENCHEN, Emilio MIRO, Carlos Orlando NALLIM, José ORTEGA, Jesús PABON, Luis PANCORBO, Domingo PEREZ MINIK, Jaime PEREZ MONTANER, Manuel PILARES, Alberto PORLAN, Juan Pedro QUIÑONERO, Juan QUIÑONERO GALVEZ, Fernando QUIÑONES, Fay. R. ROGG, Eamonn RODGERS, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Gonzalo SOBEJANO, Federico SOPEÑA, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Luis URRUTIA, José María VAZ DE SOTO, A. M. VAZQUEZ-BIGI y José VILA SELMA

692 pp., 450 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A DAMASO ALONSO

NUMEROS 280-282 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1973)

COLABORAN

Ignacio AGUILERA, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ALVAR, Manuel ALVAR EZQUERRA, Elsie ALVARADO, Elena ANDRES, José Juan ARROM, Eugenio ASENSIO, Manuel BATAILLON, José María BERMEJO, G. M. BERTINI, José Manuel BLECUA, Carlos BOUSOÑO, Antonio L. BOUZA, José Manuel CABALLERO BONALD, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Gabriel CELAYA, Carlos CLAVERIA, Marcelo CODDOU, Pablo CORBALAN, Victoriano CREMER, Raúl CHAVARRI, Andrew P. DEBICKI, Daniel DEVOTO, Patrick H. DUST, Rafael FERRERES, Miguel J. FLYS, Ralph DI FANCO, José GARCIA NIETO, Ramón de GARCIASOL, Valentín GARCIA YEBRA, Charlynne GEZZE, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Hans Ulrich GUMBRECHT, Matyas HORANYI, Hans JANNER, Luis JIMENEZ MARTOS, Pedro LAIN, Rafael LAPESA, Francisco LOPEZ ESTRADA, Leopoldo de LUIS, José Gerardo MANRIQUE DE LARA, José Antonio MARAVALL, Oswaldo MAYA CORTES, Enrique MORENO BAEZ, José MORENO VILLA, Manuel MUÑOZ CORTES, Ramón PEDROS, J. L. PENSADO, Galvarino PLAZA, Alberto PORLAN, Fernando QUIÑONES, Jorge RAMOS SUAREZ, Stephen RECKERT, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Luis ROSALES, Fanny RUBIO, Francisco SANCHEZ CASTAÑER, Miguel de SANTIAGO, Leif SLETSJOE, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Manuel VILANOVA, José María VIÑA LISTE, Luis Felipe VIVANCO, Francisco YNDURAIN y Alonso ZAMORA VICENTE

730 pp., 450 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A FRANCISCO AYALA

NUMEROS 329-330 (NOVIEMBRE-DICIEMBRE DE 1977)

COLABORAN

Andrés AMOROS, Manuel ANDUJAR, Mariano BAQUERO GOYANES, Erne BRANDENBERGER, José Luis CANO, Dionisio CAÑAS, Janet W. DIAZ, Manuel DURAN, Ildefonso Manuel GIL, Agnes M. GULLON, Germán GULLON, Ricardo GULLON, Rosario HIRIART, Estelle IRIZARRY, Monique JOLY, Ricardo LANDEIRA, Vicente LLORENS, José Antonio MARAVALL, Thomas MERMALL, Emilio OROZCO DIAZ, Nelson ORRINGER, Galvarino PLAZA, Carolyn RICHMOND, Gonzalo SOBEJANO, Ignacio SOLDEVILLA-DURANTE y Francisco YNDURAIN

282 pp., 300 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A CAMILO JOSE CELA

NUMEROS 337-338 (JULIO AGOSTO DE 1978)

COLABORAN

Angeles ABRUÑEDO, Charles V. AUBRUN, André BERTHELOT, Vicente CABRERA, Carmen CONDE, José GARCIA NIETO, Jacinto GUEREÑA, Paul ILIE, Robert KISNER, Pedro LAIN ENTRALGO, D. W. McPHEETERS, Juan María MARIN MARTINEZ, Sabas MARTIN, José María MARTINEZ CACHERO, Mario MERLINO, Tomás OGUIZA, Antonio SALVADOR PLANS, Fernando QUIÑONES, Horacio SALAS, Jesús SANCHEZ LOBATO, Gonzalo SOBEJANO, Sagrario TORRES, Edmond VANDERCAMMEN y Alejandra VIDAL

332 pp., 300 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A OCTAVIO PAZ

NUMEROS 343-344-345 (ENERO-MARZO DE 1979)

COLABORAN

Jaime ALAZRAKI, Laureano ALBAN, Jorge ALBISTUR, Manuel ANDUJAR, Octavio ARMAND, Pablo del BARCO, Manuel BENAVIDES, José María BERMEJO, José María BERNALDEZ, Alberto BLASI, Rodolfo BORELLO, Alicia BORINSKY, Felipe BOSO, Alice BOUST, Antonio L. BOUZA, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Antonio CARREÑO, Xoan Manuel CASADO, Francisco CASTAÑO, Antonio COLINAS, Gustavo CORREA, Edmond CROS, Alonso CUETO, Raúl CHAVARRI, Eugenio CHICANO, Luys A. DIEZ, David ESCOBAR GALINDO, Ariel FERRARO, Joseph A. FEUSTLE, Félix Gabriel FLORES, Javier GARCIA SANCHEZ, Carlos García OSUNA, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Eduardo HARO IBARS, José María HERNANDEZ ARCE, Graciela ISNARDI, Zdenek KOURIM, Juan LISCANO, Leopoldo de LUIS, Sabas MARTIN, Diego MARTINEZ TORRON, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Julio MIRANDA, Myriam NAJT, Eva Margarita NIETO, José ORTEGA, José Emilio PACHECO, Justo Jorge PADRON, Alejandro PATERNAIN, Hugo Emilio PEDEMONTE, Galvarino PLAZA, Vasko POPA, Juan Antonio PRENZ, Fernando QUIÑONES, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Marta RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ, Gonzalo ROJAS, Manuel RUANO, Horacio SALAS, Miguel SANCHEZ-OSTIZ, Gustavo V. SEGADE, Myrna SOLOTOREVSKY, Luis SUÑEN, John TAE MING, Augusto TAMAYO VARGAS, Pedro TEDDE DE LORCA, Eduardo TIJERAS, Fernando de TORO, Albert TUGUES, Jorge H. VALDIVIESO, Hugo J. VERANI, Manuel VILANOVA, Arturo del VILLAR y Luis Antonio de VILLENA.

792 páginas, 600 ptas.

PROXIMAMENTE:

GUSTAVO AGRAIT: *Sobre dos cuentos de Edgar Allan Poe*

MARTA MORELLO-FROSCH: *Abelardo Castillo, narrador testigo.*

HECTOR TIZON: *Los árboles.*

YONG TAE MIN: *Lorca, poeta oriental*

FRANCISCO CALVO SERRALLER: *Notas sobre el pensamiento artístico de Paul Klee*

ANTONIO CASTRO DIAZ: *La investigación histórica sobre Antonio de Guevara.*

ARNALDO EDERLE: *Poemas.*

ALBERTO CASTILLA: *Ironía cervantina y crítica social*

PRECIO DEL NUMERO 357

150 PESETAS

EDICIONES
MUNDO
HISPANICO